

**Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Markéta Králová

**Hudební činnost sester voršilek
v Kutné Hoře během 18. Století**

The Music Activities of the Ursuline Sisters
in Kutná Hora during the 18th century

Na tomto místě si dovoluji poděkovat vedoucímu mé práce Mgr. Marcu Niubó za pečlivé, trpělivé a obětavé vedení mé práce.

Ráda bych také poděkovala pracovníkům všech institucí, které jsem v rámci mého výzkumu navštívila, konkrétně pracovníkům SOA Praha Chodovec, PhDr. Markétě Kabelkové, Ph.D. a Bc. Marii Šťastné (České muzeum hudby). Děkuji také sestrám voršilkám za jejich vstřícnost v případě zpřístupnění pražské řeholní kroniky a celkovou podporu při psaní této práce.

Tato práce by rozhodně nemohla být uskutečněna bez podpory mých přátel a rodiny. Na tomto místě děkuji slečně Marii Malé za její vytrvalou a obětavou pomoc, Michaele Jungové za sdílení všech radostí a strastí s prací spojených a sestrám salesiánkám za jejich velkorysost.

Tuto práci věnuji P. Josefu Prokešovi.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

Jméno autora/autorky

Klíčová slova:

Voršilky, Kutná Hora, hudební činnost, 18. století, prameny

Keywords:

Ursulines, Kutna Hora, musical activities, 18th century, resources

Abstakt (česky)

Cílem práce je popsání hudební činnosti voršilského kláštera v Kutné Hoře v 18. století. Tohoto bylo docíleno pomocí nenotových pramenů z tohoto kláštera uložených v SOA Praha-Chodovec a hudební sbírky nacházející se v Českém muzeu hudby. Hudební sbírka následně byla analyzována dle různých měřítek. Hudební činnost kutnohorských voršilek byla srovnávána s hudebními aktivitami voršilek v Praze a Bratislavě a cisterciačkami na Starém Brně.

Abstact (in English)

The task is to describe the music activities of ursuline monastery in Kutna Hora in the 18th century. This was achieved using non-music resources of this monastery preserved in the State Regional Archive Praha-Chodovec, and music collection located in the Czech Museum of Music. The music collection was subsequently analyzed according to various criteria. Musical activity of the Ursulines of Kutná Hora was compared with musical activities of the Ursulines of Prague and Bratislava and the Cistercian nuns of Staré Brno.

Obsah

ÚVOD	7
1 STAV BĀDÁNÍ	8
1.1 ODBORNĀ LITERATURA	8
1.2 DOCHOVANÉ PRAMENY	11
2 ŘĀD SVATÉ VORŠILY	13
3 STRUČNĀ HISTORIE KUTNÉ HORY DO KONCE 18. STOLETÍ	16
4 VORŠILKY V KUTNÉ HOŘE	19
5 HUDEBNÍ ČINNOST SESTER VORŠILEK V PRAZE A BRATISLAVĚ	23
6 HUDEBNÍ ČINNOST SESTER VORŠILEK V KUTNÉ HOŘE	25
6.1 NENOTOVÉ PRAMENY K HUDEBNÍMU DĚNÍ V KUTNOHORSKÉM KLĀŠTERĚ SESTER VORŠILEK	29
6.2 HUDEBNÍ SBÍRKA KLĀŠTERA SESTER VORŠILEK V KUTNÉ HOŘE DO ROKU 1800	34
6.2.1 PROVENIENCE SKLADEB	36
6.2.2 OBSAH SBÍRKY	42
6.2.3 DRUHY SKLADEB ZASTOUPENÉ VE SBÍRCE	48
6.2.4 HUDEBNÍ CHARAKTERISTIKA SBÍRKY	54
6.3 PROVOZOVACÍ ASPEKTY HUDEBNÍ ČINNOSTI VORŠILSKÉHO KLĀŠTERA V KUTNÉ HOŘE V 18. STOLETÍ	57
7 ZĀVĚREČNÉ ZAŘAZENÍ HUDEBNÍ ČINNOSTI KUTNOHORSKÝCH SESTER VORŠILEK DO DOBOVÉHO KONTEXTU	59
7.1 KOSTEL SVATÉHO JAKUBA STARŠÍHO V KUTNÉ HOŘE A JEHO HUDEBNÍ SBÍRKA	59
7.2 HUDEBNÍ ČINNOST JINÝCH ŽENSKÝCH ŘEHOVNÍCH ŘĀDŮ V ČECHÁCH A NA MORAVĚ	61
ZĀVĚR	65
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	68
PŘÍLOHY	70

ÚVOD

Téma práce jsem si vybrala ze dvou důvodů. Jednak proto, že mi bylo doporučeno mým školitelem jako přínosné pro výzkum na poli hudební vědy a jednak z mých osobních důvodů. Duchovní hudba je totiž tématem, které mě velmi oslovuje, a to jak z pohledu teoretického, tak jejího aktivního provozování. Sestry voršilky, o kterých píši, osobně znám a měla jsem tu čest, že jsem mohla být po polovinu mých vysokoškolských studií chovankou jejich pražského penzionátu.

Práce je rozdělena do několika větších tematických okruhů. První část tvoří úvodní kapitoly založené především na odborné literatuře, která je zmíněna v kapitole „Stav bádání – odborná literatura“. V první části práce je představen řád svaté Voršily, historie města Kutné Hory a nakonec i samotných kutnohorských voršilek.

Druhý díl práce tvoří pokus o rekonstrukci hudebního života kutnohorských sester voršilek. Toho je docíleno na základě dochovaných pramenů, konkrétně kronik a účtů, a hudební sbírky. Cennou pomůckou mi byla také dizertační práce slovenské badatelky Lenky Antalové o hudebním životě bratislavských voršilek, díky které jsem mohla hudební dění v obou klášterech porovnat. Srovnání obou konventů jsem mohla provést i na základě pražské řeholní kroniky, jež je uložena v pražském voršilském klášteře. Zásadní pramen samozřejmě představuje kutnohorská klášterní sbírka uložená v Národním muzeu v Českém muzeu hudby, respektive její část týkající se 18. století. V případě sbírky se zabývám mimo jiné její proveniencí, což nakonec vyústilo v nejsložitější otázku této práce. Dále sleduji obsahový charakter sbírky jako například určení skladeb k různým příležitostem liturgického roku, druhy skladeb obsažené ve sbírce, jejich časové zařazení nebo charakteristiky jednotlivých autorů. Ke zjišťování a prověřování autorství jsem použila databázi RISM a Souborný hudební katalog. Informace o jednotlivých skladatelích jsem vyhledala v běžné slovníkové literatuře, kterou uvádím v seznamu literatury. Nakonec se zajímám i o provozovací aspekty pojednávaného voršilského kláštera, a to konkrétně o místa určená k provozování hudby a osoby, které se mohly do hudební produkce zapojit. Na samý závěr provádím srovnání s jinými kláštery, u nichž byla hudba také provozována, zejména se starobrněnským konventem cisterciáček.

1 STAV BĚDÁNÍ

1.1 ODBORNÁ LITERATURA

Kláster sester voršilek v Kutné Hoře, zvláště jeho hudební dění během 18. století, je odbornou literaturou téměř zcela opomíjeno. Nalezla jsem pouze několik publikací, které se o kutnohorských voršilkách zmiňují. O hudbě samotné však nenacházíme téměř žádné poznatky.

Hlavním zdrojem informací o řádu svaté Voršily mi byla kniha Marie Mackové.¹ V této publikaci autorka komplexně popisuje působení voršilek v Čechách. Marie Macková začíná vysvětlením vzniku řádu svaté Voršily. Dále shrnuje příchod řádu do Čech a následný historický vývoj. V tomto oddílu jsou zahrnuty i vztahy konventu s okolím, běžný život sester a slavnosti, které voršilky pořádaly. V další kapitole se zabývá voršilskými školskými instituty. Autorka zde uvádí voršilské školy do hlubšího kontextu školství v 18. století. Školami se zabývá velmi podrobně: od školních budov po ekonomiku a sociální původ žákyní a chovanek. Hudbě samotné je však věnováno minimum prostoru, je zde zmiňována pouze jako vyučovací předmět.

Marie Macková několikrát cituje útlou brožuru *Krátký výtah z dějin konventu řádu svaté Voršily v Kutné Hoře* vydanou k dvoustému výročí založení kutnohorského konventu. V případě této publikace není uveden žádný autor. Jelikož však byla vydána nákladem konventu svaté Voršily v Kutné Hoře, domnívám se, že pisatelkou byla některá z tehdejších řeholnic. V textu samotném se nenacházejí žádné odkazy na prameny. Předpokládám, že autorka vycházela z dokumentů v klášterním archivu, které jsou v publikaci zmiňovány. V knize se neznámá pisatelka zabývá stručným shrnutím historie vzniku řádu svaté Voršily, dále přechází k popisu založení kutnohorského kláštera. Dějiny konventu jsou rozděleny do období působení jednotlivých představených. V závěru je krátce pojednáno o klášterní škole a penzionátu. Užitečnou přílohou je seznam představených a členek konventu mezi lety 1712 až 1912.²

První knihou, shrnující působení voršilek v Kutné Hoře, je však *Dějepis kláštera voršulinského na Horách Kutných*, sepsaný „jednou klášterní sestrou“. Tato publikace byla vydána v roce 1843 u příležitosti výročí stého výročí přesídlení sester do nové klášterní budovy. Ačkoli nenacházíme žádnou přímou zmínku o hudbě, nalézáme zde několik cenných poznámek ke klášternímu životu, které budou citovány dále.³

K tématu voršilek v Čechách v 18. století se ve svém příspěvku vyjadřuje i Ludmila Sochorová, jež se snaží přiblížit historické souvislosti – uvádí, které další řády se v Čechách

1Marie Macková: *Voršilky v Čechách do roku 1918*, Pardubice 2007

2*Krátký výtah z dějin konventu řádu svaté Voršily v Kutné Hoře*, Kutná Hora 1912

3*Dějepis kláštera voršulinského na Horách Kutných*, Praha 1843

zabývaly výchovou dívek, kdo z členů významných šlechtických rodů do řádu vstoupil, dále poukazuje na důležité slavnosti, které se v řádu v barokní době slavily. Nacházíme zde pouze několik zmínek o hudbě v klášteře, které budou rozvedeny níže.⁴

Sestrami voršílkami se zabývá i několik diplomových prací. Vytčeného tématu se nejbližší dotýká Helena Oplatková ve své téměř padesát let staré diplomové práci.⁵ Autorka se snažila popsat a zinventarizovat všechny hudebniny, které byly v 50. letech shromážděny v hudebním archivu kutnohorského muzea a v městském archivu. Zabývala se nejen hudbou u voršílek, ale i jezuitů, literátskými bratrstvy a městskými hudebními cechy muzikářů. Ve své práci jsem využila především informace týkající se vlastního původu sbírky, významu některých zkratk na titulních stranách a ověření jmen opisovačů.

Z novějších univerzitních prací bylo o sestrách voršílkách napsáno několik prací diplomových; žádná z nich se ale netýká hudby.

Ani v nejnovější rozsáhlé publikaci o Kutné Hoře se sestrám voršílkám příliš nevěnují: uvádí pouze architektonický popis konventu.⁶ Z této knihy jsem čerpala informace o obecné historii města.

Nejdůležitější publikací, která mi pomohla vytvořit představu o hudbě v tomto řádu, je disertační práce slovenské badatelky Lenky Antalové.⁷ Ta se zabývá hudebním děním v bratislavském voršílském klášteře. Bratislavskou voršílskou hudební kulturu dělí na tři velké celky: první se týká hudby a liturgie, ve druhém je charakterizována dochovaná sbírka a ve třetím je popsáno hudební dění v mateřském klášteře ve Vídni a dceřiném konventu ve Varaždíně. Autorka publikace se komplexně zabývá voršílskou spiritualitou, hudebně-liturgickým životem u voršílek s akcentem na nejvýraznější voršílskou osobnost v rámci daného konventu, Stanislavu von Seidelovou (1752-1837), a popisem působení jednotlivých představených, především s ohledem na jejich zájem o hudební aktivity jejich kláštera. Dále Lenka Antalová zkoumá pedagogicko-výchovnou činnost sester – charakterizuje jednotlivé učitelky, rozebírá instruktivní skladby a hudebně-dramatická představení hraná žačkami. Za tímto účelem autorka užívá klášterní kroniky nebo informace z nekrologií. Těžištěm práce samozřejmě zůstává dochovaná velmi rozsáhlá hudební sbírka místního kláštera, kterou autorka podrobně analyzuje z několika hledisek. Snaží se o rekonstrukci dobového repertoáru i skrze liturgický rok, sleduje, zda některé skladby byly voršílkami preferovány, jestli nějaké kompozice byly napsány přímo pro klášter anebo kde se které skladby konkrétně uplatňovaly. Skladatele zařazuje do časových a národnostních kulturních okruhů,

4Ludmila Sochorová: *Sicut lilium inter spinas, k tradici aristokratické výchovy dívek doby barokní*, In: AUC-Studia Ethnologica XI, 1998, s. 69-88

5Helena Oplatková: *Musica kutnohorských archivů, diplomová práce*, FF UK, Praha 1960

6Helena Štroblová – Blanka Altová (ed.): *Kutná Hora*, Praha 2000

7Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011

popisuje skladatelskou aktivitu samotných bratislavských a vídeňských voršilek. Dále probírá dobový instrumentář a snaží se identifikovat opisovače bratislavské sbírky. Problémy, se kterými jsem se při psaní své práce potýkala, byly obdobného charakteru. I jednotlivá témata, jimiž se u voršilek zabýváme, jsou podobná. K rekonstrukci klášterního dění jsem rovněž používala klášterní kroniky, navíc jsem ještě vycházela z dochovaných účtů. Z tohoto důvodu oceňuji autorčinu vysokou obeznámenost s prameny z voršilského kláštera. Co mi však v práci přišlo nadbytečné, byl výčet a životopis všech autorů obsažených ve sbírce bez obecnějšího zařazení do dobového kontextu. Také mi zde chyběla práce s vodoznaky a bližší určení opisovačů nebo přesnější časové zařazení skladeb. Myslím, že autorka se spíše snažila o popsání hudebního života bratislavských voršilek a již se tolik nezabývala samotnou sbírkou. Tak v jejím textu nenalezneme příliš mnoho náhledů na sbírku, kromě již zmíněných skladatelských okruhů, ale spíše několik obecných tvrzení, která nejsou příliš ilustrována konkrétními příklady. Podrobnější srovnání hudební sbírky obou klášterů bude uvedeno dále v kapitole Hudební činnost sester voršilek v Kutné Hoře, podkapitola Hudební sbírka kláštera sester voršilek v Kutné Hoře.

V Čechách bohužel žádný z voršilských konventů takto zpracovaný nemáme. Přesto jsem mohla, díky zachovanému opisu pražské řeholní kroniky, provést alespoň částečné srovnání Kutné Hory s hudební kulturou pražského novoměstského kláštera. Český opis uchovávají sestry přímo v refektáři pražského kláštera. Jedná se o přepis z německy psaného originálu, který byl psán na „*hromadu zažloutlých listů, na některých místech těžko čitelných*.“⁸ Německý originál se do dnešních časů nedochoval, přepis o formátu A3 a 758 stranách byl dokončen v roce 1948 sakristiánem kostela svatě Voršily Josefem Součkem. Josef Souček opis nazval „*Paměti kláštera svatě Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916*“. Abych mohla zrekonstruovat pražské hudební dění, podrobně jsem v kronice prošla období mezi lety 1730 až 1740, kdy jsou záznamy činěny velmi podrobně (častost zápisů se totiž různila podle sestry, která měla psaní kroniky na starosti). Kronika je psána chronologicky po jednotlivých letech, měsících a významnějších dnech. Jsou zde uvedeny záležitosti vnitřní správy, kanonické visitace, jubilejní oslavy a jiné významnější události. Celkem jsem našla několik desítek poznámek týkajících se hudby a jejího provozování. Sestry se v kronice naneštěstí nezmiňují o konkrétním repertoáru ani kvalitě hudby, můžeme zde však nalézt několik cenných poznámek k zapojení řeholnic a chovanek do hudebního dění, spolupráci se světskými hudebníky nebo hudebnímu doprovodu jednotlivých slavností liturgického roku. Kvůli nedochované pražské hudební sbírce nelze zrekonstruovat kulturní vliv mateřského pražského kláštera na filiační konvent v Kutné Hoře. V pražské kronice jsem také nenašla žádné bližší záznamy týkající se Kutné Hory.

8 *Paměti kláštera svatě Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916*, rukopis, nestr.

Situaci kutnohorských voršilek jsem dále srovnávala s hudebním děním u cisterciáček na Starém Brně. O jejich aktivitách referuje Rudolf Hurt ve svém krátkém čtyřicet let starém příspěvku.⁹ Autor zde shrnuje své poznatky z nekrologií tohoto kláštera, a to od středověku až do jeho zrušení v roce 1782. Popisuje stav kůru a období úpadku i rozvoje, přičemž těžiště hudebního života umisťuje do 18. století. V tomto článku naneštěstí chybí poznámkový aparát, a tak není možné zjistit, z jakých pramenů autor přesně čerpal. K neúplnému obrazu o dění v starobrněnském klášteře také přispívá fakt, že se do dnešních časů nedochovala místní hudební sbírka.

K dílčím poznatkům o hudební sbírce jsem použila základní hudebně-vědné příručky jako Československý slovník osob a institucí, Slovník české hudební kultury, New Grove Dictionary of Music and Musicians nebo databázi RISM.

1.2 DOCHOVANÉ PRAMENY

Dochované prameny z kláštera sester voršilek v Kutné Hoře jsou uloženy ve Státním oblastním archivu v Praze na Chodovci, a to v samostatném fondu s názvem *Kláster voršilek Kutná Hora*. Fond je datován mezi lety 1709 až 1950 a jeho zpracování usnadňuje poznání hospodářské i duchovní správy kláštera i činnosti církevního školství u nás. Do Státního oblastního archivu v Praze se dostal po zrušení konventu v říjnu 1950, před tím byl uložen v kutnohorském klášteře. Je psán česky, latinsky a německy. Z archivního hlediska se jedná o listiny, úřední knihy a rukopisy, podací protokoly, mapy, plány, grafické listy a fotografie. Fond má vlastní inventář, který je dostupný i na internetu.¹⁰

Pro rekonstrukci hudebního dění v klášteře byly nejdůležitějším pramenem klášterní kroniky a účetní knihy. Nasbírané poznatky budou dále rozvedeny v kapitole Hudební činnost sester voršilek v Kutné Hoře, v podkapitole Nenotové prameny k hudebnímu dění v kutnohorském klášteře voršilek.

Jako jeden z hlavních zdrojů k výzkumu hudebního dění v kutnohorském konventu jsem použila hudební sbírku tohoto kláštera, uloženou v Národním muzeu v Českém muzeu hudby. Sbírka obsahuje 288 hudebnin, z toho pouze šest tisků. Až na dvě výjimky se jedná výhradně o duchovní hudbu, podrobný rozbor bude proveden níže. Sbírka je z větší části zahrnuta do databáze RISM A/II.

Provenienční otázku řeším také pomocí vyhodnocení další kutnohorské sbírky pocházející z městského kostela svatého Jakuba Většího. V kapitole Hudební činnost sester voršilek v Kutné

⁹Rudolf Hurt: *Hudba u starobrněnských cisterciáček*, Opus musicum 6, 1974, č. 7, s. 248-51

¹⁰Jan a Vlasta Roubíčkovi: *Inventář k fondu Klášter sester voršilek Kutná Hora*, Praha-Chodovec 1969

Hoře zkoumám obsahovou podobnost obou sbírek, shodnost opisovačských rukou nebo časové zařazení sbírky.

2 ŘÁD SVATÉ VORŠILY

Zakladatelkou řádu svaté Voršily byla svatá Angela Merici, která se narodila mezi lety 1470 až 1475 v lombardském Desenzanu. V roce 1535 založila v nedaleké Brescii společnost svaté Voršily. Členky se měly věnovat sociálně-charitativní práci a pěstovat osobní zbožnost, přitom však zůstávat ve svých domovech. Za patronku řádu byla zvolena svatá Voršila, podle legendy anglická princezna z přelomu 3. a 4. století, jež byla zabita u Kolína nad Rýnem spolu se svými jedenácti tisíci družkami. Angela Merici zemřela v roce 1540, v roce 1807 byla prohlášena za svatou.¹¹

Družina panen svaté Voršily se rychle rozšířila do všech větších italských měst. Velké přízně se sestry těšily zejména v milánské arcidiecézi, kde arcibiskupský post zastával Karel Boromejský, pozdější svatý. Za první expanzi řádu za hranice italského prostředí je považováno založení konventu ve francouzském Avignonu. Řád se odtud postupně rozšiřoval do dalších významných měst jako Lyon, Bordeaux nebo Paříž.¹² Právě pařížské voršilky se rozhodly přijmout klauzuru a čtvrtý řeholní slib poslušnosti papeži, zavazující členky k misiím a šíření víry skrze vzdělávání mládeže. Tímto slibem se jasně definovala vzdělávací úloha řádu. Výsledkem byla nová řehole, která respektovala principy řehole svatého Augustina a svatého Ignáce z Loyoly, a zároveň zachovávala zásady dané zakladatelkou Angelou. Za své heslo si voršilky zvolily *Sicut lilium inter spinas* (Jako lilie mezi trny). Papež Pavel V. schválil nová řádová pravidla zvláštní bullou roku 1618. Tuto řeholi přijala i komunita v Bordeaux, odkud byl založen klášter v Lutychu (Liège, Lüttich). Toto centrum dnešní stejnojmenné belgické provincie bylo hlavním městem samostatného knížecího biskupství. Pro voršilský řád v Čechách se Lutych stal velmi důležitým městem, jelikož právě odtud přišly v roce 1655 první voršilky také do Prahy.

Za iniciátorku povolání voršilek do Prahy je považována Sybilla hraběnka z Lamboy, jejíž dvě dcery byly vychovávány ve voršilském klášteře v Kolíně nad Rýnem. Pražské voršilky nejprve sídlily u zámeckých schodů na Malé Straně, novoměstský areál byl postaven mezi lety 1674-78.¹³ V roce 1691 byl z tohoto konventu založen nový klášter u svatého Jana Nepomuckého na Hradčanech. Konvent se však neustále potýkal s finančními problémy, proto jeho existence nepřekročila dobu sta let.¹⁴

V roce 1701 se voršilky neúspěšně pokusily o založení nového konventu v Chrudimi. O jedenáct let později však našly jiné vhodné místo – Kutnou Horu. Iniciátorkami byly sestry

11Marie Macková: *Voršilky v Čechách do roku 1918*, Pardubice 2007, s. 15-16

12Tamtéž, s. 39

13Tamtéž, s. 48

14Tamtéž, s. 50

Eleonora a Maxmiliána hraběnky z Trauttmansdorfu, obě chovanky pražského voršilského penzionátu. Významnou donátorkou založení kláštera byla také manželka kutnohorského primátora Kateřina Kubínová, rozená Dačická z Heslova.

Do konce 18. století byl konvent tvořen pouze dcerami měšťanů a šlechticů: v Kutné Hoře do roku 1782 do řádu svaté Voršily vstoupilo 36 šlechticů. Novicka totiž musela klášteru věnovat své věno, což znamenalo nejméně 1000 zlatých. Po založení náboženského fondu došlo k zrušení tohoto požadavku, protože bylo možno požádat tento fond o finanční příspěvek na chod kláštera.¹⁵

Řádové sestry byly rozděleny na chórové a laické sestry.¹⁶ Chórové sestry měly za úkol vyučovat, sestry laičky se staraly o domácí práce. Po deseti letech od složení prvních slibů přijímaly chórové sestry označení *Mater*. Voršilky se nejprve věnovaly pouze vlastnímu vzdělávání. Na počátku 18. století byla formulována teze, podle které sestry měly poskytovat vzdělání i jiným dívkám. Poté došlo k rozdělení na školu "vnitřní" a "vnější", elementární a vyšší. Vnější škola byla určena pro dívky z okolí, vnitřní (tzv. penzionát) k ubytování děvčat ze vzdálenějších míst. Elementární škola sloužila pro všechny dívky bez rozdílu, vyšší většinou pro šlechtičny či bohaté měšťanky bydlící v penzionátě. První třída byla tvořena dětmi od čtyř do jedenácti let, druhá od dvanácti do patnácti. V penzionátu se dívky obvykle objevovaly od svého desátého roku, avšak nejvíce jich přicházelo mezi rokem dvanáctým a čtrnáctým. Pokud bychom měli voršilské školství stručně klasifikovat, vždy se jednalo o školy soukromé, církevní a dívčí. Jako ve všech soukromých školách, byla i zde povinnost platit školné. Avšak chudým žákám bylo odpouštěno anebo hrazeno z šlechtických nadací.¹⁷

Učitelkami na voršilských školách byly především členky řádu, respektive chórové sestry. Za řádovou učitelku byla uznána pouze sestra vzdělaná soukromou sférou či svými spolusestrami, od tereziánských reforem musela nejprve absolvovat formální vzdělání a teprve poté se specializovat a směřovat k tomu, že bude sama učitelkou.¹⁸ Voršilky na rozdíl od většiny jiných řádů nebyly zasaženy josefinskými reformami. Kromě anglických panen zůstaly jediným ženským pedagogickým řádem na území Čech.¹⁹ Nařízení o zlepšení klášterních škol se tedy v ženské větvi týkalo pouze těchto dvou řádů. V důsledku toho měly voršilky jasně dány směrnice pro své vyučování. Rok musel být předělen školními prázdninami, jako volný den byl zaveden čtvrtek a neděle. Před josefinskými reformami byla náplň výuky regulována pouze sestrami samotnými, nanejvýš místním biskupem. Proto se nelze divit, že jednotlivé instituty se mezi sebou co do výuky

15Marie Macková: *Voršilky v Čechách do roku 1918*, Pardubice 2007, s. 69

16Chórová sestra mívala šlechtický původ, účastnila se modliteb v chóru a díky svému vzdělání mohla vyučovat ve škole. Pouze chórové sestry také mohly být zvoleny představenou. Hrubší práci vykonávaly sestry laičky, které pocházely z prostších poměrů.

17Marie Macková: *Voršilky v Čechách do roku 1918*, Pardubice 2007, s. 121

18Tamtéž, s. 116

19Tamtéž, s. 129

velmi výrazně odlišovaly. Ve školách se vždy vyučovalo obecné trivium a náboženství. Později se do školních osnov dostaly i církevní dějiny, zeměpis a přírodověda. Velký důraz byl kladen na různé techniky práce s textilem. Pro vzdělání vyšší byla příznačná výuka cizích jazyků, výtvarného umění a hudby.²⁰ Co se týče hudební výchovy, ve druhé až čtvrté třídě probíhaly hodiny hudby a tance třikrát za týden. Výuka v těchto oborech byla někdy rozšířena o nedělích a svátcích. Pokud byl u žáčky zjištěn mimořádný talent, měla být dále hudba procvičována ve volných chvílích.²¹

²⁰Marie Macková: *Voršilky v Čechách do roku 1918*, Pardubice 2007, s. 105

²¹Tamtéž, s. 130

3 STRUČNÁ HISTORIE KUTNÉ HORY DO KONCE 18. STOLETÍ

Vznik Kutné Hory je tradičně spojován s rozvojem peněžního hospodářství ve 13. století, nicméně prvopočátky dolování jsou podstatně dávnějšího data.²² Povrchové výchozy stříbrných rudních žil byly zřejmě odhaleny již v závěru 10. století Slavníkovci, kteří na svém hradišti Malíně – dnes součást Kutné Hory – razili v letech 985-995 z tohoto stříbra mince-denáry.

Hornické osady, vznikající neplánovitě a překotně neměly v prvních letech žádná práva a veškeré právní záležitosti řešila sousední města Čáslav a Kolín. Dlouho se jim říkalo obecně pouze Mons - Hora a teprve v roce 1289 nacházíme pojmenování Mons Cuthna. Důležitým prvkem při formování právních a správních poměrů byl sedlecký klášter, který zaujal místo hlavní duchovní autority.

Patrně prvním dokladem o těžbě a zpracování stříbra ve 13. století je archeologicky doložená bezejmenná vesnička nedaleko Malína. Přelom v dějinách Kutné Hory znamenal rok 1300, kdy král Václav II. (1278-1305) udělil osadám horní zákoník Ius Regale Montanorum, právní dokument mimořádné hodnoty, který stanovil veškeré organizační a technické podmínky nutné pro pravidelný chod dolů. Právní postavení, v němž se osady začaly přetvářet, podepřela řada privilegií a výsad králů z rodu Lucemburků, která vynesla Kutnou Horu na druhé nejdůležitější město po Praze.

Ve 14. století byla započata stavba Vysokého kostela (dnešní svatý Jakub, tehdy zasvěcen Panně Marii) a posléze i kostela Panny Marie Na Náměti a další, dnes již nedochované kostely. Město postupně budovalo i sociální zázemí, jako krámy, lázně a špitál. Spory, které Kutná Hora od svého počátku vedla se sedleckým klášterem, se v závěru 14. století staly pro silné a sebevědomé město neúnosné a vyústily k rozhodnutí odpoutat se od kláštera i v doméně jemu nejvlastnější, v církevní správě. Rozhodnutí stavět katedrálu svaté Barbory mimo dosah klášterní jurisdikce, učiněné kolem roku 1380, bylo projevem emancipace založené na zdánlivě nevysychajícím prameni stříbra.

Mimořádné postavení Kutné Hory podtrhovaly i časté pobyty panovníka a konání sněmů, z nichž patrně nejdůležitější byl ten, který r. 1485 přijal tzv. Kutnohorský náboženský mír a potvrdil dlouhé období náboženské tolerance.

Roku 1547 ukončila zdejší mincovna ražbu tradiční české mince pražského groše, který Kutná Hora po staletí považovala za svou chloubu. Na počátku 17. století navíc do té doby skryté krizové příznaky zesílily a bylo jasné, že mnoho cest k obratu k lepšímu v Kutné Hoře není. Do této komplikované situace přišla porážka na Bílé hoře. Nejnaléhavěji se nové poměry projevíly v

²²Srov. Blanka Altová – Helena Štroblová: Kutná Hora, Praha 2000 a Helena Štroblová, historie města Kutná Hora, 25. 1. 2013, <http://www.kutnahora.cz/index.php?cid=89&sec=2>

zásazích do náboženské svobody. V prvních měsících po bělohorské bitvě postupovala rekatolizace poměrně umírněným tempem a zástupci města se snažili zachovat svobodu luteránského vyznání pro německou osadu u svatého Jiří v obavě z hromadné emigrace dělníků a ochromení práce na zbývajících důlních pásmech.

Avšak rekatolizace města pokračovala rychlým tempem. Jezuité byli do Kutné Hory uvedeni 1. ledna 1626 představitelem státní i městské zprávy, mincmistrem Vilémem z Vřesovic. Zaplnili město hlaholem náboženských zpěvů a modliteb, připravovali stále nové a nezvyklé náboženské obřady. Při kolejších bylo založeno několik náboženských bratrstev (sodalit), které konaly společné modlitby, dobročinné akce, účastnili se procesí a slavností. Již kolem roku 1627 začalo v Kutné Hoře působit české bratrstvo Zvěstování Panny Marie. O šest let později byla založena latinská družina Neposkvrněného početí Panny Marie, jejímiž členy byli studenti, šlechtici, měšťané a okolní duchovenstvo. Především pro horníky byla zřízena kongregace svatého Václava, která vznikla v roce 1672. Jezuité ve městě vystavěli monumentální kolej, měli na starosti rekatolizaci města, cenzuru knih a pod jejich správou se dostal i chrám svaté Barbory. Zcela pod dohled tohoto řádu se dostalo školství, které bylo obnovováno v katolickém duchu. Jezuité zde měli dvě základní školy, v městském Hrádku zřídili ke konci 17. století gymnázium.²³

Jak již bylo zmíněno výše, další církevní institucí, historicky spjatou s životem Kutné Hory, byl sedlecký klášter. Jeho vliv na duchovní život Kutné Hory byl v pobělohorském období malý, což souviselo s aktuální ekonomickou situací konventu. Sedlečtí cisterciáci se od sklonku 17. století soustředili na velkorysou obnovu svého kláštera a o město a jeho rekatolizaci se příliš nestarali. Od roku 1763 se kvůli stavbě navíc klášter potýkal s velkými finančními problémy, až nakonec musel být převeden pod správu oseckých a posléze zlatokorunských cisterciáků.²⁴

Z hlediska hudebních dějin můžeme v Kutné Hoře předpokládat značný rozvoj duchovního zpěvu již od středověku, kdy byl místní chrám svatého Jakuba vybaven mnoha liturgickými knihami. Hudba zřejmě kvetla i v měšťanském prostředí, tradice literátského zpěvu sahá minimálně do 16. století, varhanní hra se zde provozovala od konce století patnáctého. Renesanční město zaměstnávalo jako rektora kutnohorské školy mezi lety 1600 až 1601 humanistu a skladatele Jana Campana. Se školou byl svázán mimo jiné skladatel Pavel Spongeus Jistebnický, kolem roku 1660 se v Kutné Hoře narodil varhaník a teoretik Tomáš Baltazar Janovka. Ve stejné době je doložen zpěv žáků při pohřbech, od poloviny 16. století vytrubovali z věže pozouněři a hráči na cinky. V

²³Blanka Altová – Helena Štroblová: *Kutná Hora*, Praha 2000, s. 146-148

²⁴Tamtéž, s. 148-149

18. století si Kutná Hora udržela kulturně silnou pozici: ve městě působilo několik varhanářských rodin, významnější hudebníci působili i jako prefekti jezuitské koleje.²⁵

²⁵ Ludmila Vrkočová, Kutná Hora, in: Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 482-3

4 VORŠILKY V KUTNÉ HOŘE

Přestože ústup ze středověké slávy města byl nepopiratelný, teprve ve druhé polovině 17. století bylo dotvořeno neopakovatelné panorama města. Na přelomu 17. a 18. století Kutná Hora zaznamenala opět značný umělecký rozvoj, který se projevil jak na podobě městských dominant, tak na vlastní domovské zástavbě. Do města se přistěhoval italský architekt Giovanni Spinetti, kterému byla svěřena barokní přestavba kostela Všech svatých, kostela svatého Bartoloměje, věže kostela svatého Jakuba a snad i štítu arciděkanství. V Kutné Hoře působili kvalitní architekti včetně Jana Blažeje Santiniho Aichela a Kiliána Ignáce Dietzenhofera. Posledně zmíněný stavitel také zapříčinil nejmonumentálnější vstup baroka do města: velkoryse plánový projekt kláštera voršilek.²⁶

Mateřským domem kutnohorského konventu byl klášter voršilek na Novém městě pražském, který založila Sibylla hraběnka z Lamboy. V roce 1704 se staly chovankami pražského kláštera hraběnky Františka Eleonora a Maxmilian z Trautmansdorfu. Starší Eleonora se rozhodla založit v Čechách nový klášter, do kterého by byly uvedeny řeholnice z Prahy. Po udělení souhlasu pražského ordináře arcibiskupa hraběte Ferdinanda Khünburga, bylo získáno i císařské povolení mandátem z 20. 8. 1711, vydané Eleonorou Magdalenou Terezií, matkou císaře Karla VI. Za sídlo konventu byla zvolena Kutná Hora, kam přijelo dne 25. května 1712 osm řeholních sester z pražského domu. Ty se ubytovaly v Panenské později Libušině třídě v domě čp. 585 najatém od kláštera cisterciáků v Sedlci. Kutnohorský primátor Karel Kubín s manželkou Kateřinou darovali roku 1714 dům pro klášterní školu v sousedství konventu. Později byly získány ještě dva domy od kutnohorského měšťana Jana Viléma Heisse.²⁷

Památka příchodu prvních pěti řádových sester do Kutné Hory byla v klášteře uctívána každoročně 24. května o půl šesté hodině večerní chvalozpěvem *Te Deum laudamus* a modlitbou za zesnulé členky konventu.²⁸

V oktávu Božího Těla, dne druhého června, se řeholnice odebraly do kostela svatého Jakuba, odkud byla do jejich kaple přenesena Nejsvětější Svátost. V důsledku toho sestry nemusely na bohoslužby docházet do jiných kostelů. Tuto velkolepou slavnost popisují řeholnice v *Krátkém výtahu z dějin*: *"Čtyři radní pánové nesli nebesa a za těmi následovaly jeptišky s hořícími svícemi v rukou. Před duchovními šla v pořádku městská mládež a průvod byl zakončen nesčítným množstvím lidí.(...) Veledůstojný pan děkan zazpíval slavné Te Deum, v kterémžto chvalozpěvu na kůru*

26 Karel Kuča: *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1998, s. 302

27 Jan a Vlasta Roubíčkovi: *Inventář k fondu Klášter sester voršilek Kutná Hora*, Praha-Chodovec 1969, nestr.

28 *Krátký výtah z dějin konventu řádu svatých Voršilek v Kutné Hoře*, Kutná Hora 1912, s. 15

*pokračovali, načež sloužena mše svatá. (...) Od tohoto dne byl dům uzavřen a klauzura zavedena.*²⁹

V čele konventu stála matka představená, která do roku 1890 též zastávala post ředitelky klášterní školy. Z dalších členek byly voleny podpřevorky pro správu vnitřních klášterních záležitostí, správu klášterních škol a vedení novic s třemi asistentkami, dále správkyň klášterních budov a kuchyně a ošetřovatelka nemocných. S rozšířením učitelské působnosti souvisela i činnost převorky studií a matky juvenistek. Při konventu byli ustanovováni dva kněží, spirituál a katecheta pro vyučování náboženství na klášterních školách. Kněží sloužili nadační mše v klášterní kapli a zajišťovali zpovědi. V bratislavském voršilském konventu tuto funkci zastávali místní bratři františkáni, kapucíni a jezuité, méně voršilkám sloužili diecézní kanovníci. O větších slavnostech klášterní kostel navštěvovali místní biskupové.³⁰ Kromě prvního učitele, rektora místní jezuitské koleje Václava Gillera, nenacházíme v pramenech z 18. století pro pozici katechety v kutnohorské klášterní škole žádná určitá jména. Samostatný katecheta, který by sloužil každodenní mši pro dívky z vnitřní i vnější školy, byl pro klášter ustanoven až v roce 1894.³¹ Před tím klášter žádného zcela pro sebe vyhrazeného kněze neměl; kněží museli zastávat povinnosti jak ve voršilském konventu, tak ve své mateřské řeholní či farní rodině. Během 18. století tedy sestry byly nejspíše pravidelně liturgii přítomny pouze s chovankami z vnitřního penzionátu. Veřejnost a žáčky z vnější školy do kaple chodily jen při výjimečných slavnostních příležitostech. V těchto dimenzích se také nejspíš odehrával i hudební život v klášteře, kdy bohatý hudební doprovod byl použit jen při větších slavnostech.

Po založení kláštera v roce 1712 v Kutné Hoře zůstaly čtyři řeholní sestry. Během let se tento počet samozřejmě zvýšil. Podle záznamu z roku 1743, který byl rokem souvisejícím s dostavbou nového areálu, bylo společenství kutnohorského kláštera tvořeno matkou představenou, 11 matkami, 5 sestrami, 2 novickami, 4 laickými sestrami.³² Z řeholních sester chórových většina působila jako učitelky na klášterních školách. K hájení zájmů konventu byli voleni kurátoři. Tento čestný úkol zastávali zejména kutnohorští měšťané; jmenovací právo příslušelo představené.³³

První představenou kutnohorského konventu byla Mater Anna Aloisia, rozená šlechtična Klusáková z Kostelce, která svou funkci zastávala po 42 let. Ještě v zakládacím roce sestry zprovoznily vnější školu, poté i školu vnitřní s penzionátem. Škola byla v roce svého založení

29Krátký výtah z dějin konventu řádu svaté Voršily v Kutné Hoře, Kutná Hora 1912, s. 17

30Lenka Antalová: *Hudobná kultura uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 12

31Krátký výtah z dějin konventu řádu svaté Voršily v Kutné Hoře, Kutná Hora 1912, s. 73-75

32Marie Macková: *Voršilky v Čechách do roku 1918*, Pardubice 2007, s. 71

33Jan a Vlasta Roubíčkovi: *Inventář k fondu Klášter sester voršilek Kutná Hora*, Praha-Chodovec 1969, nestr.

rozdělena do dvou tříd, ve kterých se dohromady učilo 150 dětí.³⁴ Na podporu dívek v penzionátu bylo do konce 18. století zřízeno osm nadací.³⁵ Františka Eleonora hraběnka z Trautmansdorfu uložila ve své závěti kromě jiných odkazů, odevzdaných již dříve konventu, jistinu 10 000 zlatých, jejíž úroky byly určeny ke krytí osobních a věcných nákladů spojených se správou kláštera.

V druhém roce svého působení přijaly voršilky v Kutné Hoře první novou sestru – byla jí jedna ze zakladatelek místního konventu, osmnáctiletá Maxmilianka z Trattmannsdorfu. Její sestra Eleonora do řádu nikdy nevstoupila, ale bydlela s řeholnicemi v klauzuře a zastávala „časné zájmy kláštera“³⁶.

Téměř 21 let trvalo jednání první představené konventu Matky Marie Aloisie Klusákové z Kostelce s městským magistrátem o získání místa pro stavbu vlastní klášterní budovy. Teprve na žádost hraběnky Eleonory a po zásahu císaře Karla VI. bylo guberniu uloženo zprostředkování a vyřízení záležitosti. Aby nedošlo ke zkrácení na kontribuci města Kutné Hory (z tohoto důvodu magistrát odmítl dát souhlas k povolení stavebního místa konventu), složila hraběnka Františka Eleonora z Trautmansdorfu jménem konventu kapitál 3100 zlatých do městské pokladny za získání městského práva a osvobození od veřejných daní, dávek a poplatků.³⁷

Na doporučení jezuitů byl pro vypracování plánů vybrán architekt Kilián Ignác Dietzenhofer. Ten ostatně pro voršilky navrhoval již hradčanský konvent. Z původního plánu vystavět klášter v podobě pětiúhelníku, v jehož ose měl být umístěn chrám, byly pro nedostatek finančních prostředků uskutečněny jen tři strany. V důsledku toho školní část konventu zůstala pouze v plánech.³⁸ Na papíře zůstala také stavba kostela; nynější klášterní kostel pochází až z roku 1901. Do té doby sestrám a chovankám k bohoslužbám sloužila kaple uvnitř kláštera. Část kaple byla vyňata z klauzury, takže do ní měli přístup i místní farníci, popřípadě hudebníci.³⁹ Stavební projekt školských budov souvisel i s pedagogicko-výchovným posláním voršilek. Návrh a celková realizace výstavby důsledně respektovala duchovní i společenský aspekt řehole. Papežská bula týkající se voršilských slibů z roku 1612 například obsahovala zvláštní nařízení, které určovalo, jak má komplex voršilských budov vypadat. Podle tohoto papežského nařízení se má voršilský klášter skládat ze dvou částí: vlastního kláštera s klauzurou a školy. Mezi nimi stojí kostel, který – duchovně i fyzicky – spojuje obě budovy. Cíl tohoto konceptu byl jednoduchý a praktický zároveň: sestry se přímo cestou do školy mohly zastavit v chrámu na adoraci.⁴⁰

34Krátký výtah z dějin konventu řádu svatých Voršilek v Kutné Hoře, Kutná Hora 1912, s. 19

35Tamtéž, s. 68

36Tamtéž, s. 30

37Jan a Vlasta Roubíčkovi: *Inventář k fondu Klášter sester voršilek Kutná Hora*, Praha-Chodovec 1969, nestr.

38Blanka Altová – Helena Štroblová: *Kutná Hora*, Praha 2000, s. 446

39Za toto sdělení děkuji sestře Marii, OSU z kutnohorského voršilského konventu.

40Lenka Antalová: *Hudobná kultura uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 22

Schodiště umístěné v koutě křídel, tzv. lucerna, vytváří jeden z nejpůsobivějších vrcholně barokních prostorů v Čechách. K lucerně se váže i zmínka o druhé představené kláštera Matce Marii Etherie, která byla velkou ctitelkou Panny Marie. Ke cti Matky Boží Svatohorské nechala v ochozu klášterního schodiště sloužit každou sobotu večer pobožnost, při které zpívaly řeholnice i chovanky *Salve regina*.⁴¹ Po dokončení klášter obdržel jméno u Panny Marie Pomocné. Co se týče posledního odpočinku sester, do roku 1784 byly řeholnice pohřbívány v chrámu svaté Barbory, poté při kostele Panny Marie na Náměstí.

Se stavbou bylo započato 25. dubna 1735. V roce 1742 však na řeholnice dopadla válka o rakouské dědictví, kdy musely nově postavený konvent přeměnit na pruskou vojenskou nemocnici. Na klášter byla uvedena exekuce, avšak dříve než byla provedena, Prusové odtáhli. V tomto roce byla samozřejmě přerušena školní výuka.⁴²

16. září 1743 se konala velká slavnost přesídlení voršilek do nového klášterního komplexu. Slavnostního průvodu se účastnily kutnohorské cechy, zástupci magistrátu, kancléř pražské konzistoře, sedlecký prelát, všechny řeholnice v čele s pražskou představenou, chovanky i domácí a okolní šlechta. Při této slavnosti se zpívalo *Pange lingua*, přitom po každé sloce se průvod zastavil a sbor trubačů hrál trojí intrádu.⁴³

V roce 1750 konvent uvítal vzácnou návštěvu: císařovnu Marii Terezii, která si prohlédla školu i klášterní místnosti. V roce 1782 navštívil Kutnou Horu císař Josef II., přičemž se řeholnicím zavázal slibem, že jejich klášter bude zachován.⁴⁴

Období vlády Marie Terezie a jejího syna Josefa II. se dotklo i kutnohorských jezuitů, jejichž řád byl v roce 1773 zrušen. V koleji bylo přítomno 53 jezuitů, kteří museli klášter opustit. Kutná Hora tak ztratila jedno z nejlepších latinských gymnázií v zemi. Mnozí pedagogové vystoupili z řádu a přešli do světské sféry, část jezuitských sbírek byla přestěhována do konventu voršilek. Náhradou za gymnázium byla zřízena krajská hlavní škola. V roce 1790 byla ve městě vybudována triviální škola.⁴⁵

Josefínské reformy se dotkly i nedalekého cisterciáckého kláštera v Sedlci, který byl zrušen roku 1783. Na reformy doplatila i literátská bratrstva a mariánské družiny. V Kutné Hoře tak byly zlikvidovány dva latinské literátské kůry – svatojakubský a svatobarborský.⁴⁶

41Krátký výtah z dějin konventu řádu svaté Voršily v Kutné Hoře, Kutná Hora 1912, s. 30

42Tamtéž, s. 23

43Tamtéž, s. 26

44Tamtéž, s. 30

45Blanka Altová – Helena Štroblová: *Kutná Hora*, Praha 2000, s. 162

46Tamtéž, s. 168

5 HUDEBNÍ ČINNOST SESTER VORŠILEK V PRAZE A BRATISLAVĚ

Provozování hudby u kutnohorských voršilek pro nás zůstává z velké části neobjasněné. Jak již bylo zmíněno výše, literatura k tomuto tématu prakticky neexistuje. Jediné, na co jsem tedy zůstala odkázána, byla hudební sbírka, kroniky a účty kutnohorského kláštera. Avšak informace o hudebním dění nejsou ani v těchto pramenech příliš konkrétní. Jak mohla hudební činnost voršilek vypadat, jsem mohla alespoň částečně zrekonstruovat na základě srovnání poznatků o hudebním dění v Kutné Hoře s podobnými zjištěními z kláštera v Praze a Bratislavě.

Pro vytvoření představy o hudbě v pražském mateřském konventu jsem použila poznatky z českého přepisu místní řeholní kroniky zhotoveného sakristiánem kostela svaté Voršily v Praze Josefem Součkem v roce 1948. Novoměstský voršilský klášter byl založen roku 1655 voršilkami z dnešního belgického města Lutych. Tento konvent byl mateřským klášterem nejen pro Kutnou Horu, ale i pro Olomouc (1697) a částečně Vídeň (1660). Přestože se o filiačních vazbách mezi Kutnou Horou a Prahou žádné doklady nedochovaly, můžeme předpokládat, že pražský klášter si na Kutnou Horu nějaký vliv udržel pomocí čtyř pražských řeholnic, které kutnohorský klášter zakládaly (jedna z nich, Mater Maria Aloisia, byla první kutnohorskou představenou a zasloužila se o stavbu místní klášterní budovy).

Mezi lety 1730 až 1740 je v pražské řeholní kronice zapsáno několik desítek poznámek týkajících se hudby. Ty můžeme rozřadit do čtyř druhů. První se týká hudebního doprovodu liturgie, druhý hudby použité k rekreaci a reprezentaci kláštera, třetí prostorů, kde se hudba provozovala a poslední samotných interpretů hudby v klášteře. Všechny tyto body budou blíže rozvedeny v textu níže.

Hudbě v bratislavském a částečně i vídeňském konventu věnovala svou disertační práci slovenská badatelka Lenka Antalová.⁴⁷ Pro vytvoření souvislostí mezi oběma konventy je vhodné zmínit krátkou charakteristiku bratislavského konventu. Voršilky byly do Bratislavy povolány roku 1676, tedy o dvacet jedna let později než do Prahy. Sestry sem přišly z Vídně, aby pomáhaly potlačit učení Martina Luthera. Jelikož se korespondence mezi mateřským a dceřiným klášterem nezachovala, nemůžeme tak rekonstruovat, jaký vliv na sebe konventy měly. I když nemáme přímé důkazy, z hudebního repertoáru a společných rysů liturgie můžeme soudit, že bratislavské voršilky udržovaly kontakty s mateřským klášterem ve Vídni a dceřiným konventem ve Varaždíně. Vídeňský konvent je pro nás zajímavý už tím, že ačkoliv hlavními zakladatelkami byly v roce 1660 voršilky z

⁴⁷Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011

Lutychu, některé sestry pocházely původně z Prahy. Jak dokazuje zápis v klášterní kronice, je pravděpodobné, že sem vnesly i kulturu svého domovského konventu.

Z vídeňské kroniky se dozvídáme, že místní voršilky často navštěvovala císařovna Marie Terezie s rodinou: účastnili se mariánských nešpor s hudbou a klášteru věnovali mnoho darů. Před panovnickým párem byla v roce 1670 žačkami hrána komedie o svaté Dorotě, která se prý inspirovala voršilskou školskou hrou z Prahy.⁴⁸ Je tedy možné, že Bratislava mohla být skrze Vídeň částečně zasažena i pražským hudebním děním. Při výzkumu hudby u voršilek ve Vídni se však potýkáme s jednou velkou obtíží: ačkoli se jednalo o přední centrum chrámové hudby ve městě, hudební sbírka se zde téměř nedochovala; byla zničena při požáru v 19. století. Klášterní kroniky ale na rozdíl od sbírky zůstaly zachovány.

Podrobnější srovnání voršilských klášterů uvádím přímo v textu u konkrétních příkladů hudebních aktivit sester.

⁴⁸Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 64

6 HUDEBNÍ ČINNOST SESTER VORŠILEK V KUTNÉ HOŘE

Rekonstrukci kutnohorských voršilských hudebních aktivit v 18. století činím převážně na základě dochované hudební sbírky z tohoto období, která celkem zahrnuje 288 hudebnin a je uložena v Českém muzeu hudby.

Po obecné charakteristice přistupuji k provenienci hudebnin. Pokud se podíváme na sbírku z hlediska provenienčních celků, dospíváme k zcela novým zjištěním. Na začátku této kapitoly všechny výsledky uvádím pouze obecně, protože k podrobnějším závěrům docházím až v kapitole *Provenience hudebnin*. Podle mého výzkumu můžeme sbírku rozdělit na čtyři velké celky. První tvoří hudebniny signované samotným kutnohorským voršilským konventem. Vlastnickou značku voršilského konventu totiž nalezneme jen na 54 hudebninách z celkového počtu 282 rukopisů. Dále ve sbírce nacházíme 86 kompozic bez jakéhokoli vlastnického přípisu. O těchto hudebninách se domnívám, že patří rovněž k voršilské sbírce, avšak nebyly sestrami nijak vlastnický označeny. Je také možné, že část těchto anonymních opisů pochází ze zrušeného kutnohorského jezuitského konventu, od něhož voršilky část uměleckých památek převzaly v roce 1773.⁴⁹ Ostatní hudebniny jsou nadepsány jinými vlastnickými značkami; tyto hudebniny se podle mého názoru mohly do kláštera dostat buď koupí, anebo odkazem původního majitele hudebnin konventu. Tak se do kutnohorského klášterního fondu nejpravděpodobněji dostala i hudební sbírka Jana Františka Antonína Nožičky (nejspíše místního hudebníka a opisovače), která obsahovala 98 skladeb. Poslední část sbírky, je opsána 27 kopisty, kteří se již ve sbírce příliš často neopakují. Jednotliví majitelé, kteří nejspíše pocházeli z okolí Kutné Hory, vlastnili do deseti kusů hudebnin. Bližší údaje o jednotlivých majitelích budou uvedeny níže.

Dále se věnuji obsahové charakteristice sbírky, kterou zkoumám z různých perspektiv. Věnuji se například jednotlivým autorům, časovému zařazení skladeb nebo sbírku rozčleňuji podle liturgického roku.

Situaci v klášteře v 18. století jsem mohla lépe poznat i díky nenotovým pramenům v podobě kronik a účtů, uložených v Státním oblastním archivu na pražském Chodovci. Ty mi pomohly například objasnit, kolik peněz sestry za hudbu utrácely, jak sloužily liturgii nebo zda si zvaly i cizí hudebníky.

Základní otázka pro mě vyvstala i v provozovacích aspektech klášterní hudební činnosti. Pomocí srovnání s bratislavským voršilským konventem a archivních materiálů jsem se snažila

⁴⁹Helena Oplatková: *Musica kutnohorských archivů*, diplomová práce, FF UK, Praha 1960, s. 45

zrekonstruovat, jaké prostory byly určeny pro hudební produkci anebo kdo se na této produkci podílel.

V rámci dalšího výzkumu by bylo dobré projít klášterní kroniky a účty podrobněji a najít všechny záznamy týkající se hudby. Jelikož však příliš neovládám německý jazyk, který je navíc v těchto písemnostech používán v jiné formě než dnes, nebylo v mých silách toto uskutečnit. Zároveň by stálo za úvahu projít seznamy a nekrologia sester. V tomto případě však není jisté, zda by se vůbec nějaké zmínky o hudbě našly. Zajímavým by mohl být i exkurz do klášterní knihovny.

Hudební kultura u kutnohorských voršilek se v mnohém podobala té pražské a bratislavské: obě můžeme rozdělit na tři velké oblasti. První okruh tvoří náboženský a liturgický život doprovázený chorální a figurální hudbou. Hudba provázela nejen svátky liturgického roku, ale i slavnosti spojené přímo s řádem: obláčku, kdy sestra vstupovala do kláštera, slavné sliby, při kterých se zavazovala na celý život, nebo výročí založení kláštera.⁵⁰ K tomuto bodu nacházíme řadu poznámek v pražské kronice. Figurální hudba se provozovala například při pohřbech řeholnic, při kterých se na konci zpívalo *Salve regina* a hrálo na bubny a trubky.⁵¹ Hudba se uplatnila i při slavnostních mších pražského kláštera, kdy si sestry daly na hudbě záležet. Tak například 18. května roku 1730 byla bohoslužba celebrována biskupem Sporckem za doprovodu motet s následujícími litanii.⁵² Slavnost Panny Marie Svatohorské byla uctěna mariánskými litanie s hudebním doprovodem a zpěvními vložkami.⁵³

Důvodem k hudební produkci byly i jmeniny Matky prefekty a Matky představené Marie Anny. V klášteře bylo pravidelně prvního května o páté hodině ranní sestrami prováděno dostaveníčko k svátku Matky prefekty⁵⁴, kolem 26. července (svátek svaté Anny) se konala různá hudební vystoupení řeholnic i lidí blízkých klášteru.⁵⁵ Pro ilustraci zde uvádím několik konkrétních citací. První z nich se vztahuje k roku 1733, kdy při večeři provedly hudbu čtyři mladší řeholnice⁵⁶, o pět let později sestry uspořádaly ke cti Matky představené hudební večer.⁵⁷ Ke gratulaci se připojovaly i světské osoby: „*Poslední tři dni uspořádali mistři hudebníci v tzv. moučnici k počest Velebné Matky pěknou hudbu. Všichni obdrželi občerstvení.*“⁵⁸ Druhý doklad zájmu laiků o klášter: „*Pán jménem Martinelli spolu s svým synem a ještě šesti hudebníky uspořádal na počest velebné*

⁵⁰Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 10

⁵¹*Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916*, rukopis, s. 150 a 156

⁵²Tamtéž, s. 126

⁵³Tamtéž, s. 133, rok 1732

⁵⁴Tamtéž, s. 128

⁵⁵Tamtéž, s. 129, 135, 141, 143 a 148

⁵⁶Tamtéž, s. 135

⁵⁷Tamtéž, s. 143

⁵⁸Tamtéž, s. 143, rok 1738

matky hudbu, a to v domku (hovorna tehdy), v němž obě okenice byly otevřeny dokořán a zde také Velebná matka a mnoho řeholnic zúčastněných bylo. Nejprve přednesl desetiletý syn p. Martinelliho pěknou řeč a blahopřání a pak zahrál velice krásně a na svůj věk mistrně pianissimo na křídlovku provázen hudebníky na různé hudební nástroje. Křídlovka⁵⁹ náležela mladému virtuosovi.⁶⁰ Předpokládám, že obdobná hudební činnost mohla probíhat i v Kutné Hoře, kdy hudba sloužila jako doprovod liturgie anebo oslav významných životních událostí sester.

Druhý způsob, jakým se hudba mohla ve voršilském klášteře uplatnit, bylo vzdělávání ženské mládeže. Ačkoli přesné osnovy k vyučování hudby nám chybí, po srovnání s jinými konventy víme, že chovanky byly do liturgického dění zapojovány skrze instruktivně-liturgické skladby. Na vyšším stupni všech voršilských škol byla hudba povinným vzdělávacím předmětem.⁶¹ V Bratislavě dívky provozovaly litanie, mariánské antifony nebo pastorální dueto *Bone Jesule*.⁶² Naopak v pražském konventu žádnou zmínku o zapojení chovanek do liturgie nenalézáme. Podle kroniky chovanky hrály pouze masopustní divadelní představení za řízení jedné z kandidátek a účasti mnoha sester i světských osob.⁶³ Doprovod liturgie byl svěřen výlučně řeholnicím nebo laickým hudebníkům. Jak se konkrétně do liturgie zapojovaly kutnohorské chovanky, nám známo není. Předpokládám však, že situace ohledně jejich aktivního zapojení do liturgie bude podobná pražskému konventu.

Kláster se hudebně prezentoval také při návštěvách šlechty a církevních představitelů anebo při slavnostech organizovaných městem. Při těchto příležitostech hrály řeholnice u slavnostního oběda v refektáři, žáčky předváděly školské hry, o kterých se nám zachovaly zmínky v bratislavské⁶⁴ i pražské klášterní kronice. V Praze byla hudba provedena například při obědě s arcibiskupem⁶⁵, po výkropu domu na slavnost Křtu Páně⁶⁶ nebo pravidelně na Nový rok. K poslednímu datu opět konkrétně cituji kroniku: „K obědu jako obvykle hudba. Ve dvě hodiny uspořádaly novicky matce představené hudbu, housle atd., jistá světská zpěvačka byla pozvána v poledne ke stolu.“⁶⁷ O šest dní později, na svátek Tří Králů: „Při stole zpívána koleda k obědu, opět jiná světská zpěvačka přizvána k obědu, tato hrála u velebné matky ráno na klavír a zpívala vlašskou píseň.“⁶⁸

59V tomto bodě se nejspíš Josef Souček dopustil chybného překladu, jelikož křídlovka (*Flügelhorn*) byla používána až od století devatenáctého. Domnívám se, že by se mohlo jednat o lesní roh (německy *Waldhorn*).

60Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 148

61Marie Macková: *Voršilky v Čechách do roku 1918*, Pardubice, s. 105

62Lenka Antalová: *Hudobná kultura uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 23

63Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 139, 13. 2. 1736

64Lenka Antalová: *Hudobná kultura uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 68

65Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 133, rok 1735

66Tamtéž, s. 147, rok 1738

67Tamtéž, s. 155, rok 1740

68Tamtéž, s. 155

Z pražské kroniky cituje i Ludmila Sochorová.⁶⁹ Zde se dozvídáme o slavnosti v roce 1755, kdy si sestry připomínaly sté výročí příchodu voršilek do Čech. Oslava byla dokonce dvojnásobná, neboť ve stejné době slavila představená hradčanského konventu Mater Anna Konstancie od Srdce Mariina 50 let řeholního života. K této příležitosti byla v hradčanském konventu nastudována slavnostní scénická kompozice *Der zu König deren Baumen erwählte Todt Dorn* s podtitulem *In einem musikalische Opella vergestellet von einem gesamnten Musicalischen Chor*, jejíž libreto se dochovalo. Tato hra byla provedena místními chovankami, nejspíše pod vedením zmíněné sestry Anny Kajetány. Šlo zřejmě o jednu z tradičních barokně stylizovaných voršilských slavností, jejichž ceremoniál předepsal svatý Karel Boromejský.⁷⁰ V Kutné Hoře o takovýchto slavnostech záznamy nenacházíme; případným zdrojem by mohly být řádové kroniky.

⁶⁹Ludmila Sochorová: *Sicut lilium inter spinas, k tradici aristokratické výchovy dívek doby barokní*, In: AUC-Studia Ethnologica XI, 1998, s. 80

⁷⁰ Tamtéž, s. 78

6.1 NENOTOVÉ PRAMENY K HUDEBNÍMU DĚNÍ V KUTNOHORSKÉM KLÁŠTEŘE VORŠILEK

Jak již bylo zmíněno výše, k rekonstrukci hudebního dění kutnohorského kláštera nacházíme nejcennější zprávy v účetních knihách a klášterních kronikách.

Kroniky jsou rozdělené do jednotlivých menších knih, kdy jedna kniha vždy zahrnuje jeden rok. Zápisy v knihách jsou členěny po měsících a dnech. Jsou zde uvedeny záležitosti vnitřní správy, kanonické visitace, jubilejní oslavy a jiné významnější události. O hudbě nenacházíme příliš mnoho zmínek. Ta je zmíněna spíše na okraj, například jako doprovod slavnostních bohoslužeb bez bližšího popisu.

Společné účty kutnohorského konventu a kostela dokumentují klášterní hospodaření a osvětlují způsob zajišťování a úhrady nákladů konventu (inventární číslo 220-225). Zde nacházíme neúplnou řadu příjmů a vydání z let 1719 až 1792. Účty jsou psány v německém kurentu a jsou strukturovány po měsících. Jednotlivé rubriky účtů tvoří na jedné straně příjmy tvořené zůstatky z minulého roku a příspěvky na sustentaci chovaneček (*Kostkinder*), na druhé straně vydání za různé potřeby kláštera. Ta jsou dělena na devět částí (potraviny, nápoje, nákup masa a ryb, léky, kostelní potřeby, chudinství, listovní zásilky, otop budov, osvětlování, udržování zahrad, mobiliář a stavební opravy, právní záležitosti). Právě v kostelní části nalezneme zmínky o hudbě. Zmínek není mnoho, jsou opět vázány pouze na větší klášterní slavnosti a liturgii. Nenalézáme žádnou zprávu o nákupu hudebnin nebo nástrojů, položky se týkají pouze zaplacení hudebníků hrajících při slavnostech. Při procházení pramenů jsem si nekladla nárok na úplnost, účty byly procházeny spíše namátkou pro vytvoření celkového přehledu.

První útrata za hudbu připadá v kutnohorských klášterních účtech na říjen 1735, kdy byli zaplacení muzikanti ke svátku svaté Voršily, tzv. *Ursula musiq*, kdy byla sloužena slavná mše svatá s hudbou. Za tento hudební doprovod sestry zaplatily jeden zlatý a třicet haléřů. Jak však ukazuje zápis v klášterní kronice vážící se ke svátku svaté Voršily v roce 1732 (inventární číslo 17), hudba byla v kutnohorském klášteře provozována dříve, než je doloženo v účtech: "*v předvečer svaté Voršily: prelát ze Sedlce sloužil první mši tohoto dne, tento Pater Prior sloužil spolu s některými pátery také slavnou mši s hudbou s bubny a trubkami.*"⁷¹ Poslední zápis týkající se hudby pochází z roku 1777, poté se mi k hudebnímu dění již žádné účty nalézt nepodařilo. Zápis o zaplacení voršilským muzikantům nacházíme mezi lety 1740 až 1750 celkem šestkrát (v roce 1740, 1741, 1744, 1745, 1747 a 1749). Z těchto údajů tedy vyplývá, že sestry si externí hudebníky pravidelně

71 Německý originál zní: "*den herr pater Prior geschicket sambt Etlichen Patres, so ihme Aßistiret, welches Vesper Solemniter Musicalisch, mit baucken undt trometen ist gehalten worden*". Za překlad německých textů srdečně děkuji Martinu Kopečkoví, Marii Malé, Markétě Růčkové a paní doktorce Heleně Hasilové.

platily a zvaly si je i na jiné větší svátky. Toto tvrzení dokládá i jiný účetní zápis za *St. Aloisii Musiq* z června 1747 a 1748. Dvacátého prvního června se totiž slavil svátek svatého Aloise Gonzagy, patrona studující mládeže. Městští muzikanti byli zváni k hudebnímu doprovodu liturgie spojené s významnými dny života sester jako například profesi (řádové sliby zavazující sestru na zbytek života). Jedna z profesí se v Kutné Hoře uskutečnila druhého dubna 1754; hudebníkům bylo zaplaceno 15 zlatých.

Hudebníkům bylo obvykle placeno jeden zlatý a třicet haléřů v lednu a červnu. Doklady k této platbě můžeme nalézt například v červnu 1749, lednu a červnu 1744 nebo červnu 1745 a 1746. Třikrát jsou zmíněni tři trumpetisté (v červnu 1742, leden a červen 1745, prosinci 1746, říjen 1748, leden a říjen 1749, prosinec 1750 a dubnu 1763), kteří dostávají po šesti zlatých za rok v lednu a třech zlatých za půlrok v červnu.

Hudba byla také nepostradatelnou součástí velkých oslav. Nejskvělejší z nich se v Kutné Hoře konala 23. září 1743 při přesídlení voršilek do nového konventu postaveného Kiliánem Ignácem Dietzenhoferem. Podle zápisů v účtech byl této slavnosti přítomen vícekancléř pražské konzistoře P. Antonín Vokoun, cechovní horníci, pan kaplan, tři hošiči s ministranty, stráž se zbraní a lid, který zvonil na všechny zvony ve městě. Muzikanti dostali 12 zlatých.

V kutnohorských účtech se vždy objevují stejná jména (pan a paní Amchovi, hrabě Sternberg, pan Menitzký, paní Jestřibská a paní Vančurová). Nejspíše se jedná o farníky a příznivce kláštera, kteří každý měsíc nechávali odsloužit 16 mší. Dále je zaznamenám výdej za 16 odsloužených mší kaplanovi a ministrantům. Někdy nacházíme jméno pana Ticháčka, nejspíše opět farníka, a sákristiána. Nakonec se přidávají praktické položky jako například za vosk na svíčky.

V jiném oddíle účetních knih nalézáme účty rozdělené po letech, avšak nejenom s "kostelními" položkami. Mezi výdaji za krejčího a útratami sestry Voršily, která se starala o oblečení, je možno vyčíst položku "*Instructor vor der Musik*". Ten se objevuje každý rok mezi lety 1729 až 1737. Ceněn byl ve srovnání s ostatními položkami vysoko – nejprve dostal 30, 39, 48 a pak po dvakrát dokonce 60 zlatých za rok. Naproti tomu pradelna nebo sestra Voršila dostávala okolo 30 zlatých za rok. Toto srovnání samozřejmě není zcela výstižné. Nevíme totiž, jestli instruktor v klášteře působil po celý rok nebo vždy jen několik dní, kolik slečen či sester učil nebo zda pro klášter obstaral i nějaké hudebniny. Pokud by však nějaké hudebniny zajistil, do dnešních časů se rozhodně nedochovaly, neboť z 30. let 18. století žádný opis z voršilské sbírky nepochází. V bratislavských kronikách zmínku o instruktorovi nenacházíme. V tomto konventu si sestry a chovanky při provozování hudby ve škole i při liturgii vystačily samy, přičemž osoby zvenku měly do kláštera přístup jen při mimořádných příležitostech. V případě hudební výpomoci se vždy jednalo pouze o jednorázové poskytnutí hudební výuky, nejčastěji zprostředkované knížecí

kapelou.⁷² Jelikož byl řád přísně uzavřen klauzurou, myslím, že se vpuštění instruktora mohlo vyřešit jednorázovými propustkami, které byly nutné pro vstup do konventu.

Přístup k dodržování přísné klauzury byl zcela jiný v pražském a bratislavském voršilském klášteře. Jak se dočítáme v pražské kronice, voršilky mnohokrát hostily vážené osoby diecézního kléru a někdy dokonce i světské hudebníky. V kronice se také dočítáme o instruktorovi. Byl jím varhaník od křižovníků jménem Dolkoff, který hrál roku 1741 na varhany na svátek svaté Voršily. Podle zápisu vyučoval hře na varhany kandidátku slečnu Malovcovou.⁷³ Jméno Dolkoff nebo správněji Franz Joseph Dollhopf uvádí ve svém lexikonu i Bohumír Dlabač.⁷⁴ Tachovský rodák Dollhopf byl velmi známým varhaníkem v křižovnickém kostele svatého Františka v Praze, kde působil 30 let až do své smrti v roce 1743.

O šest let později nacházíme ještě jedno jméno učitele na varhany, a to Jana Svobody, který učil sestru Stanislavu. Tento varhaník hrál při mši svaté o svátku Posvěcení chrámu Páně (6. července).⁷⁵ Jana Aloise Svobodu opět zmiňuje Bohumír Dlabač.⁷⁶ Svoboda pocházel z Benešova u Prahy; v mládí byl diskantistou ve svatováclavském semináři v Praze. Během války o rakouské dědictví pobýval v Chorvatsku, kde studoval a působil jako instrumentalista u jezuitů v Záhřebu. Po uzavření míru se vrátil do Čech a stal se kanovníkem u svatého Víta. Až do své smrti v roce 1797 se zajímal o hudební dění. Sestry si dokonce pro svůj kůr obstarávaly profesionální hudebníky: „*Po dobu osmi dnů byla provedena hudba ke cti velebné matky a třikráte ještě od tří zpěváků, které náš chór obstarávají a řeholnice hudbě vyučují. Tito zpěváci byli virtuosi, hráli na trumpety, bubny a veškeré jiné hudební nástroje, které si vypůjčili z kruchty. Po skončení hudby obdrželi z nařízení Mater Prefekty občerstvení, pivo, chléb a něco pečeného.*“⁷⁷ Z této poznámky je patrné, že sestry byly hudbě vyučovány od opravdových profesionálů, kterým bylo nejspíše svěřeno umělecké řízení kůru. Z textu vyplývá, že sestry vlastnily i hudební nástroje, na něž laičtí hudebníci v klášteře hráli. Předpokládám, že sestry se snažily zajistit liturgický provoz z vlastních sil. Světské hudebníky si zvaly na větší svátky a také jako učitele hudby. V tomto ohledu se domnívám, že situace mohla být podobná té kutnohorské. I v Kutné Hoře byli do kláštera zváni cizí hudebníci, což bylo nejspíše řešeno výše zmíněnými propustkami.

72Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 25

73Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 129, rok 1731

74 Bohumír Dlabač, Dollhopf, Franz Joseph, in: Bohumír Dlabač, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, sv. 1, Praha 1815, s. 334-335

75Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 143, rok 1738

76 Bohumír Dlabač, Swoboda, Johann Aloys, in: Bohumír Dlabač, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, sv. 3, Praha 1815, s. 246

77Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 141, 1. 8. 1737

V pražské kronice navíc nalezneme záznamy i o hudebních produkcích, a tak se podrobněji dozvídáme i o hudebních interpretech. Jak jsem napsala výše, interpretkami byly přednostně samy sestry, v některých případech si však platily i světské hudebníky. Například v roce 1731 sestry při mši hrály na lesní rohy⁷⁸, téhož roku byla dávána 28. října (v oktávu svaté Voršily) ráno i odpoledne hudba s lesními rohy.⁷⁹ O dva roky později bylo při requiem za členy bratrstva svaté Voršily poprvé použito pozounů, na které nejspíše hrály samy sestry.⁸⁰

Pražské řeholnice si většinou trumpetisty a bubeníky najímaly odjinud⁸¹ (paralela ke Kutné Hoře), avšak při slavné mši ke jmeninám Matky představené se těchto nástrojů neváhaly ujmout samy⁸². Dvakrát je v kronice uveden zápis o najmutí zpěvačky. V prvním případě jde o Marii Lieslovou, která hrála i na varhany, v druhém o Alžbětu Hübnerovou, jež přišla z Krumlova a stala se diskantistkou místního chóru.⁸³ Sestry si však zajišťovaly běžný liturgický provoz vlastními silami. Například v postě provedly lamentace, na Bílou sobotu „*litanie ke Všem svatým pod vedením regenschorin Mater Alexie, které zpívaly ve dvou chórech, dříve tyto litanie zpívali kněží, ale ti museli na zemi ležeti, protože to pro ně obtížné bylo.*“⁸⁴ Domnívám se, že v Kutné Hoře mohly sestry být též interpretkami skladeb obsažených v hudební sbírce, jelikož jako příslušnice šlechtických rodin nějaké hudební vzdělání absolvovaly před vstupem do řádu. Jen na větší svátky si podle mého názoru najímaly další hudebníky, jako například zmíněné bubeníky a trubače.

Je také zvláštní, že v kronikách nenacházíme žádnou zmínku o vzniku bratrstva přiřčenému k voršilskému klášteru. Tento fakt je nejspíš způsoben tím, že v Kutné Hoře již dříve jezuité tři bratrstva zřídili, a proto by byla existence dalšího bratrstva pro menší město nadbytečná. Stejně jako u kutnohorských jezuitů i v bratislavském voršilském konventu však nalézáme záznamy o třech bratrstvech. První z nich je bratrstvo svaté Trojice, vzniklé roku 1705. O pět let později bylo ustanoveno bratrstvo Srdce Ježíšova. Úcta k Nejsvětějšímu srdci byla ve voršilském řádu velmi rozvíjena – na tuto slavnost se konalo slavnostní procesí, kterého se účastnili hosté z okruhu vysoké světské hierarchie. V roce 1742 vzniklo bratrstvo Svaté rodiny, které podporovalo úctu k pražskému Jezulátku. Okolo kopie této sošky se scházelo celé voršilské společenství včetně žaček, zvláště ve vánočním období. V areálu kláštera byla dokonce postavena kaple Pražského Jezulátka, ve které se

78Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 129, rok 1731

79Tamtéž, s. 129

80Tamtéž, s. 135

81Tamtéž, s. 134, rok 1732

82Tamtéž, s. 148, rok 1739

83Tamtéž, s. 129, rok 1731 a s. 145, rok 1738

84Tamtéž, s. 142, rok 1738

konaly hudební produkce sester a žaček.⁸⁵ I v tomto bodě můžeme vidět návaznost na pražské voršilky, které spoluzakládaly mateřský vídeňský konvent.

V pražském klášteře působilo bratrstvo svaté Voršily, za jehož členy byla sloužena mše s doprovodem hudby vždy v oktávu svátku svaté Voršily (od 23. do 30. října).⁸⁶

85 Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 14

86 *Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916*, rukopis, s. 130 a 135

6.2 HUDEBNÍ SBÍRKA KLÁŠTERA SESTER VORŠÍLEK V KUTNÉ HOŘE DO ROKU 1800

Obsahem této kapitoly je hlubší nahlédnutí do části hudební sbírky kutnohorského kláštera sester voršilek vzniklé do roku 1800, jež je dnes uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby. Sbírkou rozebírám podle několika parametrů: časové zařazení skladeb, obsazení anebo použité tóniny. Dále se stručně věnuji i jednotlivým autorům, kteří se ve sbírce objevují. Ty rozdělují podle několika měřítek (sociální postavení, původ autora či období, ve kterém působil).

Již ve stanovách napsaných svatou Andělou je vyzdvihnuta modlitba oficia a mše svatá; není tedy divu, že voršilky kladly velký důraz na slavení liturgie a výběr skladeb k ní určených. Téměř všechny skladby z kutnohorské a bratislavské sbírky mohou být také použity k liturgii. Modlitba oficia znamená všeobecně závaznou modlitbu pro zasvěcené osoby. Voršilskou specialitou je její mariánský ráz, určený samotnou zakladatelkou. Oficium neboli modlitba hodin je rozloženo do celého dne a má devět částí: invitatorium (vedení do první modlitby dne), modlitba se čtením, ranní chvály (při východu slunce), prima (asi o šesté hodině), tercie (devátá hodina), sexta (dvanáctá hodina), nona, nešpory (při západu slunce), kompletorium (modlitba před spaním). V sobotu byla také předepsána modlitba loretánských litaní, které byly také velice často hudebně doprovázeny. Oficium se sestry modlily společně, nejspíše i dohromady s chovankami vnitřního penzionátu. Liturgie mohla být doprovázena chorálně anebo figurálně, přičemž figurální hudba se uplatňovala především při významnějších svátcích.

Z důvodu zajištění hudebního doprovodu liturgie byla budována hudební sbírka, jež obsahuje téměř 300 hudebnin pocházejících z 18. století, z toho se jedná o šest tisků a 282 rukopisů. Co se týče časového vymezení kutnohorské sbírky, skoro všechny opisy pocházejí z druhé poloviny tohoto století. Sbírkou je tvořena výhradně duchovní hudbou, pouze jeden tisk a jeden rukopis reprezentuje hudbu ryze instrumentální. Tisk obsahuje klavírní skladby, které mohly podle mého názoru sloužit pro hudební výchovu klášterních chovek (sign. NM-ČMH Ht 28). Jedinou dochovanou instrumentální skladbou je anonymní *Concerto a 5 vocibus* v obsazení pro troje housle, violu a varhany. Podle použitých varhan předpokládám, že šlo o skladbu, která mohla být použita k liturgickému účelu, například jako ofertorium při mši. Rukopisu chybí jakákoli signatura (včetně té z Českého muzea hudby), skladba je však jasně označena jako voršilský majetek písmenem VR.

Ve srovnání s nejbližší dochovanou voršilskou sbírkou se však jedná o kolekci menšího rozsahu: během 18. a 19. století v bratislavském konventu sestry shromáždily 874 skladeb.⁸⁷ V tomto ohledu však srovnání není příliš přesné. V práci Lenky Antalové totiž nelze odlišit, kolik

⁸⁷Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 64

skladeb pochází ze století osmnáctého a kolik z devatenáctého. Tvrzení tak přidávám spíše pro ilustraci než za účelem přesného srovnávání.

Přestože se titulní listy z voršilské sbírky neodlišují od běžného vzhledu hudebnin druhé poloviny 18. století, krátce je popíši. Na téměř všech hudebninách je uveden titul skladby, pod ním je vypsáno obsazení. Dále je připsán případný autor hudebniny. Autoři hudebnin jsou nadepsáni slovy *authore*, *del signore* nebo *composit*. U dvou autorů nalézáme i obsáhlejší popis jejich řádové působnosti: *P. Joanne Lohelio, Cord: Opraem: Mont: Sion Professo* (sign. 365) a *P. Mariano Königsperger, Mones: Prusseingensis Ord: S.: Benedicti Professo* (sign. 534). Na několika titulních stranách nacházíme pod jménem autora i incipit prvních houslí, v pravém horním rohu je někdy nadepsána tónina skladeb. Obálka se někdy rukopisem odlišuje od notových listů uvnitř jako v případě sign. NM-ČMH Hr 341.⁸⁸

Na zadní straně sopránového partů se několikrát objevuje zkratka O: A: D: M: G:. Tato písmena zkracují heslo *Omnia ad maiorem Dei gloriam*, tedy *vše k větší slávě Boží*. Na zadní straně partu sopránu u litanií ke svatému Janu Nepomuckému (sign. 405) se pod označením A: D: M: G: objevuje poznámka *In Hono: Sanc: Joan:*, na zadní straně desek litanií nacházíme různé matematické výpočty. Zajímavá je i Regina coeli (sign. 198). Zde se, jako na jediné hudebnině, jako opisovačka či autorka podepsala jediná členka Společnosti svaté Voršily, sestra Ignácia. U této skladby na zadní straně sopránu nalézáme pod značkou A: M: D: G: zápis *In Honorem Sanctissima Trinitatis*.

Na rozdíl od Bratislavy, kde se na skladbách se zachovaly i poznámky týkající se repertoáru a výběru skladeb k církevním svátkům, v kutnohorské sbírce žádné poznámky k provozování ani data provedení nenajdeme. Pouze u společného opisu čtyř árií (sign. 1050) nacházíme na sopránovém partu první árie popis: *2 Braczis. Violoncello Solo na partu Violino Humiliato seu Bracza Prima, Violino Luditur Sicut Violino in Bracza*. Tato hudebnina je zajímavá i chronogramem, opět na zadní straně sopránového partu první árie: *ArIae pro Meo genIo seLeCtae pro saCro DIe VenerIs*. Víme tak, že hudebnina byla opsána v roce 1759. Překlad by nejspíše zněl: *Árie podle mého vkusu vybrané pro Velký Pátek*. Jedná se tedy o árie spojené s utrpením Páně, které se hrály na Velký Pátek; konkrétně *Stabat mater* Ludvíka Bartoloměje Ledeckého, jenž je jako autor označen na basovém partu příslušné skladby, či anonymní árii *Ach, o peccatores*. Všechny čtyři árie jsou zkomponovány, jinak pro sbírku netypicky, v mollových tóninách. Jelikož se nám titulní list k této hudebnině nedochoval, nevíme, kdo byl jejím vlastníkem či opisovačem.

⁸⁸Jelikož všechny ostatní zmíněné signatury, začínají NM-ČMH Hr, dále je uvádím ve zkratce pouze s příslušným číslem

Jedinou poznámku ke kvalitě hudebnin nalézáme na litaniích k Panně Marii (sign. 593). Na titulní straně je za autora označen Brixí a za majitele Josef Kotrč. Poté však bylo Brixího jméno škrtnuto a doplněno poznámkou: *od Brixí není, ale dost dobrá*. Podle stylu písma bych poznámku datovala do první čtvrtiny devatenáctého století. Autora litanií se mi však v databázích RISM a SHK nepodařilo dohledat.

6.2.1 Provenience skladeb

Jak bylo zmíněno v úvodu práce, původ a originální vlastnictví kutnohorských hudebnin představuje jednu z nejdůležitějších a zároveň nejméně objasněných otázek této práce. K nejjistějšímu určení majitele pomáhá vlastnický přípis či značka, která je na některých hudebninách umístěna v pravém dolním rohu.

Celkem je takto za voršilský majetek jasně označeno pouze 52 hudebnin. Označení kutnohorského voršilského kláštera jako vlastníka (*Chori Venerabilium Virginum Ursulinarum*) se objevuje na 14 hudebninách. Na 34 obálkách nacházíme v pravém dolním rohu zvláštní značku VR (viz foto v příloze). Tato značka označuje majetek voršilského kláštera a byla nejspíše vytvořena z počátečních písmen slova *VRSVLA*, tedy jména patronky řádu.⁸⁹ Zbytek jasně prokazatelného voršilského majetku tvoří čtyři skladby s věnováním, o kterých je podrobněji napsáno níže. K voršilským skladbám bych připočítala ještě Brixího mši ke svaté Voršile a anonymní litanie ke stejné světici (sign. 501 a 1039). Myslím, že ačkoli tyto skladby nejsou za voršilský majetek označeny, jistě byly určeny pro voršilský řád. Konečně tedy za jasně označený voršilský majetek pokládám 54 skladeb.

Helena Oplatková ve své práci vznáší hypotézu, že hudebniny označené jiným než voršilským vlastníkem do pojednávané sbírky původně nepatřily a do společného fondu byly sloučeny omylem až při vzniku archivního fondu v 50. letech. Tato domněnka je sice možná, ale těžko dokazatelná. Podle nynějšího stavu sbírky totiž není možné rozlišit, které hudebniny by do voršilské sbírky patřily a které nikoli. Na hudebninách nenacházíme ani žádnou řadu starších signatur, které by nám pomohly sbírku lépe provenienčně zařadit. K voršilské sbírce se do dnešní doby nedochoval ani žádný dobový inventář.

Skladby jsou zapsány různými opisovači, z nichž se 28 podepsalo svým jménem nebo alespoň monogramem či zkratkou. 123 skladeb, tedy zdaleka nejvíce, je opsáno Janem Františkem

⁸⁹Helena Oplatková: *Musica kutnohorských archivů*, diplomová práce, FF UK, Praha 1960, s. 43

Antonínem Nožičkou. Ten je autorem jak opisů signovaných jako majetek voršilského kláštera, tak opisů anonymních, a dokonce i opisů s označením *Ex musicalibus* nad Nožičkovým jménem, které by poukazovalo na Nožičku jako majitele hudebnin. Podle mého názoru se mohlo jednat o profesionálního kutnohorského opisovače, který zároveň vlastnil sbírku hudebnin. Je ovšem nanejvýš udivující, že o Janu Nožičkovi se nezmiňuje žádný z opisovačských katalogů ani odborná literatura. Dle katalogu opisovačů v Národní knihovně v Praze také jméno Jana Františka Antonína Nožičky nenalézáme jinde než ve voršilské sbírce. K věrohodnosti určení Nožičky jako místního opisovače přispívá i opsání hudebniny pro kůr svaté Markéty v nedalekém Suchdolu u Kutné Hory (sign. 329). Dvě hudebniny psané Nožičkovou rukou navíc pochází ze sbírky městského kostela svatého Jakuba Většího.

Jan František Nožička je nadepsán jako majitel na 98 skladbách, což tvoří více než třetinu hudebnin z původního archivního celku klášterní sbírky kutnohorských voršilek. Jak se skladby z Nožičkovy sbírky dostaly do kláštera, není jasné. Domnívám se však, že Jan František Antonín Nožička mohl klášteru hudebniny odkázat anebo sestry mohly jeho hudební sbírku odkoupit. Do sbírky se opisy mohly dostat také až při slučování sbírek v rámci archivace v 50. letech. V tomto případě mi však přijde zvláštní, že by o Nožičkově sbírce nebyla zmínka například v Horníkově katalogu či jiné starší literatuře. Z tohoto důvodu se spíše přikláním k variantě, že Nožičkovy hudebniny setrvaly až do 50. let uzavřeny ve voršilském klášteře. Co se týče hudebnin opsaných anonymně Janem Františkem Nožičkou, ve většině případů jde o hudebniny, jimž se ztratily obálky, a tak nemůžeme určit, zda patřily do Nožičkovy sbírky, nebo do sbírky klášterní (sign. 550, 553, 554, 1039 a 1041b).

Deset skladeb, na jejichž deskách je uvedeno voršilské vlastnictví slovy *Chori Venerabilium Virginum Ursulinarum Kuttenbergae*, prokazatelně opsál Jan František Antonín Nožička, který používal svou typickou písařskou značku. Od Nožičky určitě pochází i 14 opisů voršilské provenience, které jsou označeny zkratkami *R:* a *VR* (sign. 237, 263, 265, 373 nebo 504). Ve zbývajících případech se domnívám, že skladby s těmito značkami opsaly samy sestry, které hudebniny označily počátečními písmeny jména patronky svého řádu. K tomuto tvrzení přispívá i fakt, že rukopisy hudebnin označených touto zkratkou jsou hodně variabilní, z čehož vyplývá, že na vytváření sbírky se podílelo několik rukou.

Devíti opisy skladeb je ve sbírce zastoupen Antonín Jan Josef Nožička. Podobnost jmen může svádět k ztotožnění obou Nožičků. Vlastníci skladeb se však jasně odlišují podle rukopisu. Antonín Jan Josef Nožička si evidentně hudebniny obstarával do soukromé sbírky, jak můžeme vidět na Hasseho árii (sign. 328). Zde je pod slovy *Ex musica* podepsán František Antonín Šnajdr, který hudebninu viditelně sám opsál. Pod tímto vlastnickým označením je jiným písmem připsáno *Ex*

musicalibus Antonín Jan Josef Nožička. Jak se hudebniny Antonína Nožičky dostaly do sbírky konventu, není jasné. Je možné, že do klášterní sbírky původně vůbec nepatřily a do společného celku se dostaly až po sloučení kutnohorských hudebnin do jednoho archivního fondu. Opět se však spíše domnívám, že sestry se k hudebninám dostaly koupí či odkazem, a tak hudebniny obou Nožičků zařazují do původní klášterní sbírky.

Šest opisů pochází z pera anonymního opisovače, který se podepisoval značkou *f*. Tento opisovač vždy na deskách uvedl obsazení skladeb, autora označeného *del sig.* a krátký notový incipit skladeb. V pěti případech se jedná o árie (autoři Gluck, Reutter, Caldara a Holzbauer), v jednom o motetto (autor Schambock). Tento celek také spojuje shodný vodoznak v podobě kotvy postavené na srdci. Na základě světlejší barvy papíru a působení většiny skladatelů v hlavním městě rakouské monarchie, usuzuji na vídeňský původ opisů. Podobný vodoznak nacházíme i na anonymní árii (sign. 323). Papírna v Postřekově u Trhanova, založená Janem Filipem hrabětem ze Stadionu, používala znak veliké pěkně nakreslené kotvy, pod kterou byla umístěna písmena IGF označující vlastníka Jan Jiří Fürtsch.⁹⁰

Na titulní straně hudebnin je čtyřikrát připsáno věnování. Autorem prvního je kapucín Jan Křtitel (*Veneralibus Virginibus Ursulinis Kuttembergensibus, Donat pro perpetua Spiritualis memoria P. Joannes Baptista Capucinus Indignus 20. 12. 1751, sign. 344*). Nejbližší klášter menších bratří kapucínů se nacházel v Praze na Hradčanech, proto usuzuji, že skladba pocházela nejspíše odsud.

V dalších třech případech se jedná o bratra Zachariáše od augustiniánů poustevníků: *Donavit in Dignum Fra Zacharias a S. Dorothea ord. Hom. Erem. Discip. S. Patris Augustini pro choro V. V. Ursularum Cuttenbergensium pro memoria 25. 4. 1741 (sign. 322 a 350)*. O bratru Zachariášovi se mi nepodařilo zjistit nic bližšího. Augustiniáni poustevníci neboli obutí augustiniáni měli v 18. století v Čechách celkem osm klášterů, z nichž Kutné Hoře byla nejbližší Litomyšl a Bělá pod Bezdězem. Jméno bratra Zachariáše nacházíme ještě na dvou hudebninách, které jsou zároveň označeny značkou voršílského kláštera. Tyto dvě árie byly napsány jinou rukou než ty s věnováním. Je tedy možné, že bratr Zachariáš pro tyto hudebniny poskytl předlohu. Podle těchto znaků je jisté, že Zachariášovy hudebniny do původní klášterní sbírky patřily. Je možné, že Zachariáš s kutnohorskými voršílkami nějakým způsobem spolupracoval, například jako zpovědník nebo učitel náboženství v klášterní škole.

Jako majitel tří hudebnin je nadepsán kantor Jan Hellich, který působil v roce 1767 v nedalekých Nových Dvorech (sign. 326, 505 a 507).⁹¹ Podle mého názoru se jedná o stejný případ změny vlastnictví jako v předcházejících případech.

90 František Zuman: *České filigrány XVIII. Století*, Praha 1932, s. 21

91 Helena Oplatková: *Musica kutnohorských archivů*, diplomová práce, FF UK, Praha 1960, s. 44

U dalších vlastníků nalézáme pouze jednu či dvě hudebniny. Proto uvádím jen některé z nich. Dvě menší skladby nesou označení *Chori St. Margarethae* (sign. 292 a 329). Myslím, že by mohly pocházet z kostela svaté Markéty v nedalekém městečku Suchdol.

Na jedné z hudebnin nalézáme jméno Josef František Kotrč (sign. 593). Jedná se o regenschoriho kutnohorského kostela svatého Jakuba, který byl zároveň opisovačem některých skladeb svatojakubské hudební sbírky.⁹² Majitelem jedné hudebniny byl i František Ignác Horák (sign. 331). V 18. století v Kutné Hoře působil varhanářský rod Horáků, takže hudebnina nepochybně patřila do této rodiny.⁹³ Jak je patrné z těchto odstavců, znovu se nám nabízí otázka, zda současný archivní celek nejspíše vznikl sloučením hudebnin kutnohorských měšťanů s klášterní voršílskou sbírkou, anebo sestry hudebniny odkoupily od místních vlastníků již ve století osmnáctém. Jak jsem napsala výše, z důvodu dobové praxe, kdy se všechny hudebniny běžně vlastnickým přípisem neoznačovaly, se přikláním spíše k druhé možnosti. Tato odpověď je však spíše hypotézou a dedukcí a nikoli nezpochybnitelným tvrzením.

Zajímavým zjištěním je vlastnictví dvou loretánských litaní slečnou hraběnkou Terezou z Bubna a Litic (sign. 401 a 413). Tato hraběnka rozhodně nebyla členkou kutnohorského konventu, jelikož jsem ji nenašla v seznamu sester. Je však možné, že se jednalo o klášterní chovanku, která poté hudebniny klášteru věnovala. Obě hudebniny jsou datovány k roku 1766. Jako vodoznak je použit znak pánů z Bubna položený v oválovém štítu, na druhém půlarchu je znatelná francouzská lilie. Tento vodoznak patří papírně v Žamberku, kterou původně vlastnil František Adam z Bubna. Ten ji prodal v roce 1692 Janu Baudišovi, který papírnu provozoval i ve druhé polovině 18. století.⁹⁴

Originálně se podepsal Václav Holák, který příslušná písmena ve svém jméně nahradil notami *a*, *h* a *e* (sign. 403). Tato hudebnina je pozoruhodná i proto, že se na ní zároveň objevuje voršílské *R*:. Je tedy znakem toho, že sestry si hudebniny nenechávaly opisovat výlučně pro svůj klášter, ale získávaly si je i od jiných vlastníků z okolí. I toto zjištění potvrzuje domněnku o skupování hudebnin od kutnohorských obyvatel pro voršílský konvent.

Jako opisovač je například podepsán cisterciák Eustachius John, u motetta *Perla nativitas* Josefa Svobody je zase uveden sedlecký mnich Ullrich. Z těchto poznámek můžeme soudit, že sedlecký cisterciácký klášter a konvent voršílek byl ve vzájemném kontaktu. Kromě cisterciáků nalézáme opis také od kutnohorských jezuitů, augustiniánů poustevníků a kapucínů. Tato meziřádová výměna byla mezi řeholemi v 18. století běžná: bratislavské voršílky zase

92 Dagmar Štefancová, Markéta Kabelková, Eva Paulová: *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*, 1. díl, Praha 2012, s. 46

93 Ludmila Vrkočová, Kutná Hora, in: Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 483

94 František Zuman: *České filigrány XVIII. století*, Praha 1932, s. 32

spolupracovaly s místními františkány. O spojení s jezuity vypovídají i litanie ke svatému Janu Nepomuckému (sign. 1049). Pod textem k tomuto českému světcí jsou jinou rukou připsány invokace ke svatému Ignáci z Loyoly, zakladateli jezuitského řádu. Podobná poznámka poukazující na provenienci, je napsána i na deskách Galuppiho árií: *procuravit pro choro monasterii sedlecensis Fr Eustachij John p. t. Regens chori*. Z tohoto přípisu lze soudit, že bratr Eustachius John působil jako regens chori sedleckého kláštera. Kolik hudebnin získal, zda tuto koupil, vyměnil nebo opsal, není z přípisu dedukovatelné. Ve sbírce jsem nezachytila žádnou návaznost na jiný voršilský konvent ať v Čechách nebo v zahraničí, ani žádné vazby na generalát v Římě.

Je možné, že zmínění kopisté skladeb pocházeli z řad voršilských hudebníků, o kterých ale nemáme konkrétní zprávy. K těmto domněnkám mě přivedla stejná situace v Bratislavě. Jak naznačuje i jeden opis jezuita Jana Mládka, některé rukopisy původně náležely ke sbírce jezuitské koleje. Na titulní straně nacházíme označení *Laudetur Jesus Christus*, uvedené někdy jen ve zkratce *L. J. Ch.*, v několika případech i s odpovědí *Amen*. Jindy můžeme vidět i další církevní zkratku, a to *IHS*. Tyto znaky by možná mohly poukazovat na jezuitský původ. Sestry také po zrušení koleje v roce 1775 skutečně část uměleckých památek převzaly. Kolik takových hudebnin bylo, však zůstává otevřenou otázkou, protože inventář majetku jezuitské koleje se nám nedochoval.⁹⁵ Ve voršilské sbírce nacházíme 86 anonymních opisů, tedy celou jednu třetinu sbírky. V tomto případě není možné určit, z jaké proveniencie hudebniny pochází a jak se dostaly do klášterní sbírky. Domnívám se, že část z nich by mohla být součástí původní jezuitské sbírky. Jak bylo zmíněno výše, sestry část jezuitských hudebnin v roce 1775 opravdu převzaly; žádný inventář se nám však k tomuto předání nedochoval. Na hudebninách nenacházíme ani žádnou jinou zmínku o příslušnosti k jezuitskému řádu (s výjimkou sign. 213, kde je uveden jezuita Jan Mládek). Jak jsem zmínila na začátku této kapitoly, zda se pravděpodobně, že opisy patřily samotným voršilkám, které své hudebniny v některých případech neopatřovaly vlastnickou značkou. Při následném hodnocení sbírky proto anonymní opisy zahrnuji do celku hudebnin patřících k voršilskému majetku.

V případě opisovačů jsem našla odchylku od popisu sbírky v SHK, kde jsou všechna zmíněná jména označena za opisovače. Na titulních stranách hudebnin jsou ale uvedena pod různými označeními jako *De Musica*, *Ex Rebus*, *Ex musicalibus*, *Rerum*, *Possessore*, *Ad usum* a *Spectans*. Podle dobové praxe se těmito značkami podepisoval majitel hudebniny, nikoli opisovač. Je však možné, že se v některých případech jedná o vlastníka a opisovače v jedné osobě. Na několika hudebninách také nacházíme staré signatury, které vypovídají o tom, že předchozí majitel měl svou sbírku, do které skladby systematicky řadil. Na příklad na obálce Václava Holáka (sign. 413) je

95 Helena Oplatková: *Musica kutnohorských archivů*, diplomová práce, FF UK, Praha 1960, s. 45

uvedena signatura *No. 6*. Jak se však poté tato skladba dostala do majetku voršilek, nevíme. Na deskách nadepsaných jako voršilský majetek žádné takovéto řady signatur nenacházíme. Domnívám se, že v SHK by měly být tyto nesrovnalosti vyřešeny a mělo by být v konkrétních případech uvedeno, zda se jedná o vlastníka či opisovače. Poměrně jednoznačná situace je například u opisu *Aria in F* (sign. 213), kde je jako majitel nadepsán jezuita Jan Mládek; na zadní straně partu varhan se přitom nalézá poznámka: *Descriptis Joannes Behina, Principista, Anno 1770, Orga:.* Nejspíše se tedy jedná o studenta jezuitského gymnázia v prvním nebo druhém ročníku tzv. principia. V případě Antonína Fibicha (sign. 1038) je jméno napsáno na zadní straně sopránového partu; myslím tedy, že i v tomto případě se jedná o jméno opisovače a nikoli vlastníka. Třináct jmen vlastníků či opisovačů není na kartách vůbec uvedeno.

Druhou odchylku od SHK spatřuji v označení opisovače anebo vlastníka Jana Nožičky. Po srovnání se sbírkou v Českém muzeu hudby jsem totiž shledala, že se jedná o dvě osoby. Prvním je Antonín Jan Josef Nožička, druhým Jan František Antonín Nožička. Opisy patřící těmto osobnostem mají i rozdílné rukopisy. SHK ovšem uvádí pouze jednoho Jana Nožičku. Domnívám se, že tyto opisovače by bylo třeba v SHK rozlišit. Dále jsem v průběhu práce se Souborným katalogem narazila na některé nesrovnalosti ohledně údajných anonymních skladeb. Například anonymní mše (sign. 550) se po zadání incipitu ukázala jako dílo Jana Zacha. U některých skladeb jsem zase objevila, že jde o kontrafakta z oper. Tak například v případě domnělé Galuppiho duchovní árie se nakonec jednalo o přetextovanou árii z opery *Antigona* Johanna Adolfa Hasseho (sign. 269). Myslím, že v obou těchto případech by měly být tyto údaje zaktualizovány.

I díky vodoznakům můžeme sbírku lépe provenienčně určit. Různé vodoznaky jsou totiž použity na papíru rukopisů Jan Františka Nožičky, sester voršilek a provenienčně neznámých hudebnin. V případě voršilské sbírky se nejčastěji objevuje několik vícekrát se opakujících typů. Prvním je dvoučlenný filigrán, který na jedné straně zobrazuje W v korunované kartuši s palmami ve středu archu, pod nímž jsou vytlačena písmena M. S. Ta zkracují jméno papírníka z pražského Podolí Martina Schmida, pocházející z Rakouska, který v papírně působil od roku 1763.⁹⁶ Na tomto papíru jsou psány hudebniny, které jsou prokazatelně signovány jako voršilské. Druhou pražskou papírnou, jejíž vodoznak se často objevuje v kutnohorské klášterní sbírce, je opět podolská Ledeschova papírna. Tuto papírnu, činnou od 17. století, koupil v roce 1768 Adalbert Ablt. Setkáváme se zde opět s dvoučlenným filigránem, zobrazujícím korunovaného dvouhlavého orla se srdcovitým štítkem na prsou. Pod orlem je vytlačen nápis Ledesch, na druhé straně jméno papírníka Adalbert

96 František Zuman: *České filigrány XVIII. století*, Praha 1932, s. 6-7

Ablt.⁹⁷ Tento papír nejvíce používal opisovač Jan František Antonín Nožička. Jelikož Kutná Hora není od Prahy příliš vzdálená, je přirozené, že si místní opisovači opatřovali pražský papír.

Orlů nacházíme ve sbírce několik typů. Jedním z nich, který se objevuje výhradně na anonymních hudebninách, je jednočlenný filigrán s korunovaným orlem, který na prsou nese štít s obrácenými písmeny MP. Pod orlem je patrný nápis Trautenau, jenž odkazuje na jednu z největších českých papíren v Trutnově. Papírnu vlastnil Jan Pavel Margott mezi lety 1786 a 1819.⁹⁸ Jiným typem je dvoučlenný dvouhlavý orel s korunou a srdcem, držící žezlo. Pod ním je vidět nápis Lauter Wasser, na druhé straně písmena CP. Papír pochází opět z krkonošské papírny, a to z Čisté u Vrchlabí. Tato papírna byla v provozu od 17. století, v druhé polovině 18. století patřila Křištofovi Peikerovi.⁹⁹ Poslední krkonošskou papírnou, která se vícekrát opakuje na kutnohorských klášterních hudebninách, je papírna z Vrchlabí, jež fungovala od roku 1777 z rozkazu hraběte Václava Morzina. Na papíře byl použit dvoučlenný filigrán s motivem kráčejícího lva se žezlem a říšským jablkem a nápisem HoHenelb.¹⁰⁰

Suverénně nejčastěji se ale objevuje vodoznak z papírny v Hoštcí u Roudnice nad Labem. Tuto papírnu koupil v roce 1731 Jan Jiří Heller z Dražic, od roku 1743 ji vlastnili jeho synové. Papírna používala jednočlenný filigrán se štítem, přes který byl zkřížen kříž s berlou. Nad štítem se nachází mitra, po stranách jméno Anton Heller, pod ním nápis Gasdorf.¹⁰¹ Tento vodoznak se nachází na papírech všech provenienčních celků, nejvíce však na hudebninách patřících voršilskému klášteru.

Jak vyplývá z předchozích odstavců, i podle stáří papíru můžeme sbírku s jistotou zařadit do druhé poloviny 18. století. Všechny zmíněné papírny se také nenacházely v přílišné vzdálenosti od Kutné Hory a byly lokalizovány buď poblíž Prahy, nebo v Krkonoších.

6.2.2 Obsah sbírky

Jak již bylo zmíněno výše, těžiště sbírky spadá do druhé poloviny 18. století. V té době již sestry sídlily v nové budově a mohly se vcelku nerušeně věnovat svým pedagogickým aktivitám. Avšak ve sbírce můžeme najít i několik exemplářů z první poloviny uvedeného století. Nejstarší dochovanou hudebninou je pražský Labaunův tisk *Anathemy gratiarum* od Václava Gunthera Jacoba z roku 1714 (sign. NM-ČMH Ht 47) v obsazení pro čtyřhlasý sbor, dvoje housle, dva lesní rohy a varhany.

97 František Zuman: *České filigrány XVIII. století*, Praha 1932, s. 16

98 Tamtéž, s. 29-30

99 Tamtéž, s. 8

100 Tamtéž, s. 31

101 Tamtéž, s. 10

Z první poloviny století pochází ještě tři další tisky: *Cornu-Copiae Vesperarum* Valentina Rathbergra (z roku 1723), *Missale tum rurale tum civile* (1733) od stejného autora a *Petra denuo percussa stillat* (1744) Benedikta Geislera. Za nejstarší opis můžeme považovat *Offertorium de martyre* z roku 1718 (sign. 268). Ačkoli se na titulní straně neobjevuje jméno autora, po srovnání s databází RISM jsem zjistila, že jde o skladbu *Gloria* Jan Josefa Ignáce Brentnera ze sbírky *Offertoria solenniora* z roku 1717. Z toho vyplývá, že Brentnerova díla se v době svého vzniku opisovala opravdu rychle; Brentner byl v té době také nejvydávanejším pražským autorem. Pozoruhodné je však to, že na titulní straně nenalézáme vlastnickou značku voršilského kláštera, ale podpis Františka Václava Pařízka, o kterém se mi nic bližšího nalézt nepodařilo. Podle zápisu v kutnohorské kronice se figurální hudba u voršilek prováděla tedy nejpozději od roku 1732, naproti tomu v Bratislavě se nejstarší hudební památka dochovala až z roku 1740, a to ofertorium *Confiteor Tibi Domine* od J. G. Reinharda. Z těchto let také pochází i první poznámka o hudbě v bratislavské řeholní kronice. Z tohoto faktu soudím, že se v Kutné Hoře figurální hudba provozovala již o téměř deset let dříve. Za nejmladší dochované skladby bych označila hudebniny od autorské generace narozené ve 30. letech 18. století, konkrétně například Antonia Boroniho (1838-1792), Františka Xavera Brixioho (1732-1771) a Josefa Myslivečka (1737-1781).

Otázkou zůstává, jaké hudebniny voršilky používaly v prvních letech existence kutnohorského konventu a proč se nedochovaly do dnešní doby. Je možné, že hudební archiv sester začal vznikat po polovině století, kdy se situace v konventu ustálila (konec války o rakouské dědictví, během které klášter sloužil lazaret, dostavba nového konventu). Domnívám se také, že kvůli těmto okolnostem se sestry nemohly tolik koncentrovat na velkolepost liturgie, a tak dávaly přednost chorálním mším s jednodušším hudebním doprovodem.

Ohledně obsazení skladeb je nejčastěji předepsán čtyřhlasý sbor s doprovodem dvojích houslí a varhan. Často se přidává i altová viola, klaríny a lesní rohy. Slavnostní ráz podtrhují trubky a tympány. Pouze několikrát jsou uvedeny dnes běžné dechové nástroje jako flétna, hoboj, klarinet a fagot. Zajímavou instrumentaci nacházíme u Brixioho *Missa pastoralis*, kde se k houslím a varhanám přidává tuba pastoralis. U několika skladeb je jako basový, respektive continuoový nástroj uvedeno cembalo, jako v případě duchovní árie pod signaturou 377. Toto obsazení by mohlo naznačovat alternativu, že skladby byly prováděny i na jiném místě než v kapli, a to například v refektáři. Sólové árie jsou dle očekávání většinou psány pro soprán a alt, ale několik z nich je určeno i tenoru a basu. Vysvětlení k tomuto překvapivému faktu (hudebniny byly určeny pro ženský klášter s přísnou klauzурou, kde byla účast mužských zpěváků vyloučena) podávám níže.

Výběr tónin je typický pro druhou polovinu 18. století, tedy pro období klasicismu. Téměř ve všech případech jsou použity tóniny durové do tří křížků a bēček. Pouze devět skladeb je

zkomponováno v mollových tóninách (jedna anonymní mše, dvojce miserere a čtyři postní duchovní árie). Použití mollových tónin je typické právě pro kompozice určené pro postní dobu.

Ve sbírce nalézáme celkem 32 autorských jmen. Nejpočetněji, 33 kompozicemi, je zastoupen František Xaver Brixí (1732-1771).¹⁰² Brixího duchovní tvorba je opravdu bohatá – celkem zkomponoval přes 500 skladeb, z toho kolem 350 duchovních děl, konkrétně 65 mší a 11 rekviem, 12 oratorií, mnoho árií či motet a dvě komicky laděné latinské školské hry. V českých a mnoha jiných (především katolických) zemích Evropy pak patřily Brixího skladby po celou druhou polovinu 18. století k nejhranějším. Není proto divu, že u kutnohorských voršilek nalézáme jeho deset mší, pět árií, pět ofertorií, čtyři Salve regina, čtvery litanie (dvojce loretánské, dvojce k Nejsvětšímu jménu Ježíš), troje nešpory, a jedno pastorela a moteto. Jedna z jeho mší je určena přímo ke svaté Voršile. Zda byla určena přímo pro Kutnou Horu se mi však nepodařilo zjistit; ze stejné doby totiž pocházejí opisy z Brna a z Prahy od křížovníků. Jak jsem zjistila po srovnání s databází RISM, mše byla v Čechách uváděna pod Brixího jménem, ačkoli v jednom případě je v databázi uvedena jako mše Josepha Haydna pod katalogovým číslem Hob XXII: D12. Přesto se přikláním k názoru, že se jedná o originální Brixího mši, neboť za Haydnovo dílo je označena pouze v jednom případě.

Jméno Brixí se objevuje i na 18 dalších skladbách. S jistotou však nemůžeme říci, o kterého konkrétního Brixího se jedná, ve sbírce se totiž objevuje jak František Xaver, tak Šimon i Viktorin Ignác.

Za F. X. Brixim následuje Jan Lohelius Oelschlägel¹⁰³ (1724-1788) se 23 skladbami. Jan L. Oelschlägel získal své vzdělávání u jezuitů v Bohosudově u Teplic a v Praze, kde studoval filosofii a skladbu u Františka Václava Habermanna a Josefa Antonína Sehlinga. Ve svých 23 letech vstoupil k premonstrátům na Strahově, kde působil jako varhaník a poté i jako ředitel kůru. V tomto klášteři také provedl svá čtyři latinská oratoria a vánoční hru *Operetta natalitia* (1761). Jeho skladby byly hojně zastoupeny na kůrech v Praze i na venkově. V Kutné Hoře si opatřili jeho moteta, árie a ofertoria.

Nejvíce zastoupeným zahraničním skladatelem je Johann Adolf Hasse (1699-1783) se 13 skladbami, i když ve třech případech je Haseho autorství přinejmenším sporné. Pouze sedm skladeb je nadepsáno skladatelovým jménem, ostatních pět jsem k Hassemu zařadila až po srovnání s databází RISM. Až na jeden případ se jedná o duchovní árie; tři z nich se nikde jinde nevyskytují

¹⁰²Vladimír Novák, Brixí, František Xaver, in: *Grove Music Online Oxford Music Online*. ed. Laura Macy, 8. 11. 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

¹⁰³Bohumír Štědroň, Oelschlägel, Jan Lohelius, in: Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, Praha 1965, s. 217

(sign. 275, 277 a 287). Podle mého názoru se však nemusí jednat o Hasseho díla, ale kompozice, které se Hassem zaštiťují jako autoritou; tento jev je ostatně pro pojednávanou dobu běžný. Ohledně ostatních árií se jedná o kontrafakta z Hasseho oper *Siroe*, *Demoofonte*, *Antigona*, *Cajo Fabricio*, *Demetrio* a *Euristeo*. Původně anonymní skladba pod názvem *Opera pro sancto parasceve* je ve skutečnosti latinským přepisem Hasseho oratoria *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore* z roku 1742.

Sedmi skladbami je zastoupen Karel Loos.¹⁰⁴ Loos (1724-1772) působil jako ředitel kůru a varhaník v Tuchoměřicích; jeho četné chrámové skladby nalézáme v mnoha hudebních sbírkách. V analyzované sbírce je autorem dvou mší, requiem, ofertoria, salve, jedné árie a litaní.

Antonio Boroni, Václav Šimon Kalous, František Pokorný, Josef Svoboda, Josef Mysliveček a František Nikodim přispěli více než dvěma skladbami, ostatní jmenovaní skladatelé se objevují jako autoři pouze u dvou či jedné skladby.

Sbírka obsahuje také mnoho anonymů. U některých děl neznáme autora z důvodu nedochovaného původního titulního listu (sign. 1039 nebo 1050). V případě ostatních anonymních kompozic se shodně s výzkumem Lenky Antalové v Bratislavě domnívám, že se v některých případech jednalo o lidi blízké voršilkám nebo voršilky samy, které si svá díla nepodepsaly.

Nejdříve narozeným skladatelem zastoupeným ve sbírce je Antonio Caldara (1670-1735), který je nadepsán na dvou skladbách. Podle databáze RISM se však ukázalo, že se v jednom případě jedná o árii z opery *Siroe* Johanna Adolfa Hasseho. V případě druhém (sign. 325) jsem jinou konkordanci nenašla, přesto si nemyslím, že by šlo o Caldarovo dílo zastoupené unikátně v Kutné Hoře. Konkrétně jde o sólovou árii *O verum corpus spes unica* pro soprán, dvoje housle a varhany. Jedná se o duchovní árii ve formě da capo z druhé poloviny 18. století s bohatě ornamentovanou zpěvní linkou. Autoři jsou dle data narození vcelku rovnoměrně rozvrstveni mezi 80. léta sedmnáctého století a 30. léta století osmnáctého. Nejvíce, 17 autorů, spadá do desátých a dvacátých let 18. století (I. Keyser, V. I. Brixí, V. Š. Kalous, K. Loos, D. Fischietti nebo F. Pokorný). Na konci 30. let se také narodil nejmladší skladatel sbírky, dříve zmíněný Antonio Boroni (1738-1792). Od tohoto autora ve sbírce nalézáme čtyři duchovní árie.

Co se týče společenského postavení autorů, rozděluji je na čtyři velké skupiny. První okruh tvoří kantoři (J. Svoboda, V. I. Brixí, K. Loos, K. Stross, J. V. Kopřiva, A. Rambousek, J. I. Linek), dále chrámoví kapelníci ve velkých městech (F. X. Brixí, Š. Brixí, I. Vraštil, A. Laube, I. Nitsch, J. Mentzel, G. J. Reuter, J. Zach), příslušníci řádů, kteří často působili jako regenschori v klášteřích (I. Keyser, V. Š. Kalous, J. L. Oelschlegel, B. Geisler, V. Rathberger, B. Klíma, A. Ivančič, G. Jacob, E.

¹⁰⁴Bohumír Štědroň, Loos, Karel, in: Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, Praha 1963, s. 840

John, M. Königsperger, B. Klíma) a nakonec skladatelé působící jako kapelníci ve velkých chrámech anebo komponující ve službách šlechty a divadelních společností (B. Galuppi, J. Kohout, A. Boroni, J. A. Hasse, I. Holzbauer, A. Caldara, J. Mysliveček, D. Fischietti, G. Manna, N. Piccinni, A. Bioni).

Autoři pocházeli ze třech hlavních oblastí – domácí Čechy, sousední německy mluvící země a dále Itálie jako celoevropské hudební centrum. Zdaleka nejpočetněji je zastoupena česká skupina (například G. Jacob, Š. Brixí, J. Zach, V. I. Brixí, V. Š. Kalous), devíti skladateli je reprezentována Itálie (například G. Manna, A. Bioni nebo B. Galuppi), o tři autory méně mají německojazyčné země. V tomto případě se jedná se o dva autory pocházející z Bavorska (I. Kayser a M. Königsperger, Ch. W. Gluck), jednoho z jiných částí dnešního Německa (J. A. Hasse) a dva skladatele vídeňského okruhu (I. Holzbauer, G. J. Reuter).

Za místního autora je možné označit sedleckého regenschoriho Eustacha Johna. Je možné, že některé ze sester se projevily i jako skladatelky, avšak svá díla nepodepsaly. Na deskách je zmíněno pouze jméno sestry Ignácie. Tato Mater Maria Ignatia Wilhelmina, rozená Jeník-Zásadská z Gamensdorfu, byla členkou kutnohorského voršilského konventu mezi lety 1747-1805.¹⁰⁵ V tomto případě nevíme, zda se jednalo o označení opisovačky anebo autorky díla. Jelikož se však jméno nalézá na titulní straně vlevo, těsně pod vypsáním obsazením, předpokládám, že jde spíše o autorku. Je přinejmenším pravděpodobné, že jako opisovačka by sestra neměla mnoho důvodů se takto podepisovat a raději by opis signovala výše zmíněnou voršilskou značkou. Ve sbírce se objevuje ještě jedno ženské jméno, a to *Giovanna della Stella*. Skladba *Aria de Ressurrectione et de Virgine Maria Gaudete astra date* (sign. 368) je psána zvláštním rukopisem, který se již jinde neopakuje. Italská kontraaltistka Giovanna della Stella, manželka operního impresária Giovanni Battisty Locatelliho, byla od 30. let 18. století členkou divadelní společnosti Angela Mingottiho, se kterým působila také v Praze a Brně. Vystupovala mimo jiné v Hasseho operách *Il re pastore* a *Catone in Utica*. Po brněnském období se stala dvorní zpěvačkou v Kolíně nad Rýnem, zemřela ve Vídni v roce 1761.¹⁰⁶ Tato skladba na sobě nenese žádné označení vlastnictví, dle zmíněných předchozích poznatků bych ji zařadila mezi nesignovaný voršilský majetek.

Podobné autorské složení mají i bratislavské a vídeňské sbírky. Ty tvoří hlavně vídeňsko-rakouští autoři, (J. G. Reinhard, T. Gsura, J. N. Boog, F. Schmid, G. Reutter, A. Diabelli, L. Hoffmann), méně je českých a německých skladatelů (F. X. Brixí, J. K. Vaňhal, J. V. Rathberger). Rozdílná od českých podmínek je nepřítomnost italských skladatelů a naopak zastoupení domácích slovenských

¹⁰⁵Krátký výťah z dějin konventu řádu svaté Voršily v Kutné Hoře, Kutná Hora 1912, s. 74

¹⁰⁶Milada Jonášová: Giovanni Battista Locatelli, in: Alena Jakubcová (ed.): *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007, s. 350

(resp. uherských) skladatelů. V Bratislavě také nalézáme místní autory, kteří měli vazbu ke klášteru: F. P. Rieglera (1748-1796), J. M. Spergera (1750-1812), P. G. Dettelbacha OFM (1739-1818) a F. X. Torsta (1754-1829). V Kutné Hoře se mi takovou vazbu mezi skladateli a sestrami vysledovat nepodařilo. Za pozoruhodný pokládám fakt, že v kutnohorské sbírce nenalézáme žádné skladby od Wolfganga Amadea Mozarta nebo Josepha Haydna, kteří v pojednávané době patřili k nejvíce prováděným autorům. Tato situace se opakuje i v Bratislavě: slavná jména v místní sbírce najdeme většinou až v první polovině 19. století. Tento fakt je v případě Kutné Hory nejspíše způsoben tím, že Wolfgang Amadeus Mozart je téměř o 20 let mladší než nejpozději narozený skladatel zastoupený ve sbírce, kterým je Antonio Boroni. Kutnohorská hudební sbírka také vznikala mezi lety 1750 až 1800, tedy v době, kdy byla zásadní Haydnova a Mozartova díla teprve komponována a následně rozšiřována jak opisy, tak tisky.

Jak již bylo napsáno, při zpracování sbírky jsem našla některá díla nadepsaná jiným než autorovým skutečným jménem. Árie opisovačem připsaná Baldassare Galuppiemu (sign. 278) je podle databáze RISM shodná se sopránovou árií z Hasseho *Antigony*, domnělá árie Antonia Caldary pochází rovněž od Hasseho, tentokrát z opery *Siroe, Re di Persia* (sign. 289). Árie označená Gluckovým jménem (sign. 330) nakonec patří Loheliovi nebo Briximu. Poté, co jsem prověřila v RISMu díla, u kterých autor nebyl napsán vůbec, zjistila jsem několik nových skladatelů. Konkrétně se jedná o kontrafakta z oper *Didone abbandonata* Leonarda Vinciho, *Artaserse* Dominga Terradellase, *La Clemenza di Tito* Baldassare Galuppiho a árii *Padre addio dammi* Geminiana Giacomelliho. Také u dvou mší a jedné nešpor chybělo označení autora (Jan Zach, sign. 550, Antonín Laube, sign. 559 a Isfried Kayser, sign. 415). Na loretánských litaniích (sign. 411) nalézáme jméno Giuseppe Liberti. O žádného italského skladatele se však v tomto případě nejedná. Autorem je český kantor Josef Svoboda, jehož jméno opisovač na desky hudebniny nadepsal italsky podle dobové módy. Od tohoto skladatele ve sbírce nalézáme ještě další dvojce litanie a jedno moteto.

Některé skladby se také ve voršilském klášteře v Kutné Hoře dochovaly unikátně. Jde o málo známé autory, jejichž díla se jinde nevyskytují (Pavel Altman, Spasioti, Schambock, Pignorelli, Potenza). Posledně jmenovaného autora Potenzu zmiňuje Robert Eitner jako radního učitele pěvecké školy při kodaňském divadle v roce 1775.¹⁰⁷ Tento Potenza před tím působil jako zpěvák v italské operní společnosti v Praze v roce 1764.¹⁰⁸ V tomto případě se však nejedná o autora unikátně zastoupeného v Kutné Hoře: jeho skladby můžeme v Čechách najít ještě například

¹⁰⁷Robert Eitner, Potenza, in: Robert Eitner (ed.), *Quellen - Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* von Robert Eitner, svazek 8, Leipzig 1901, s. 37

¹⁰⁸Srov. Roberto Verti (ed.): *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, sv. I, Fondazione Rossini Pesaro 1996

v archivu v Berouně, brněnském Moravském zemském muzeu anebo ve sbírce želivského kláštera. Nevíme však, zda se jedná o skladatele či interpreta dueta se signaturou 336.

Dalším z autorů těchto unikátů, o kterém se mi podařilo zjistit bližší údaje, je Eustachius John. Ten je uveden na deskách hudebnin jako opisovač-mnich sedleckého kláštera. O unikát se jedná i v případě árie *Eja cheles resonate* nadepsané Gluckovým jménem (sign. 290). Opět si ovšem nemyslím, že by se jednalo o dílo tohoto autora, dochované pouze v Kutné Hoře.

Pod označením Pignorelli se nejspíše skrývá italský skladatel Pietro Napoli-Signorelli (1731-1815). Tento skladatel patřil k neapolskému kulturnímu okruhu; mimo Neapol pobýval v Boloni, Madridu a Paříži. Psal především komedie, věnoval se ale i teoretickým pracím jako *Storia critica dei teatri antichi e moderni* a *Le Vicende della cultura delle Due Sicilie*.¹⁰⁹

V případě Pavla Altmana se domnívám, že by se mohlo jednat o místního regionálního skladatele, například kantora či hudebníka. K této hypotéze přispívá i fakt, že Altman je autorem českolatinské pastorely, hudebního druhu zvláště oblíbeného mezi českými kantory.

Stejně jako Altman je i zmíněný Spasioti autorem jedné pastorely. Může se opět jednat o místního kantora či hudebníka skládajícího pod pseudonymem.

6.2.3 Druhy skladeb zastoupené ve sbírce

Situace ohledně druhů hudebnin v kutnohorském klášteře je podobná jako v Bratislavě. I zde nalézáme spíše menší druhy chrámové hudby: loretánské litanie, mariánské antifony, árie, recitativy, hymny k procesím. Po nich až následují větší kompozice, jakými jsou mše, nešpory, moteta a introity. Menší skladby byly nejspíše preferovány i kvůli tomu, že se při běžné liturgii voršílky doprovázely samy.¹¹⁰

Nejpočetněji zastoupený druh tvoří duchovní árie k různým příležitostem; těch ve sbírce nacházíme přes osmdesát. Poté následují litanie. Nejedná se však pouze o litanie loretánské, ale i o litanie k Pánu Ježíši, svatému Josefu, řádové patronce svaté Voršile a svatému Janu Nepomuckému. K tomuto světcovi se vztahuje i jedna z mála českých skladeb ve sbírce – anonymní *Litanie česká o svatém Janu Nepomuckém*. Dále je ve sbírce obsaženo přes 30 mší. Část z nich nese i bližší označení: jedná se o pět mší breves, jednu *Missu integru* F. X. Brixioho a jednu *Missu solemnis* Karla Loose. Některé mše, jako například zmíněná *Missa solenne pastoritium* Karla Loose, obsahují pouze Kyrie a Gloria. Tři mše se vztahují k vánočnímu období, další tři jsou psány k

109 heslo Pietro Signorelli, 26. 3. 2014, <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-napoli-signorelli/>

110 Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 18

svátku různých patronů: svatého Filipa a Jakuba, svatého Jeronýma a samozřejmě svaté Voršile. Poslední jmenovaná mše je dílem Františka Xavera Brixioho. Označení mše za svatovoršilskou však nemusí být původní. Tuto mši nacházíme i pod prostým názvem *Missa solemnis in D*.¹¹¹ Dále zde nalézáme hudební druhy typické pro provádění v chrámu – ofertoria, moteta, Salve Regina, kantáty, pastorely, nešpory nebo mariánské antifony.

Drtivá většina děl je psána latinsky, i když se objevuje několik výjimek. Česky jsou psány zmíněné *Litanie ke svatému Janu Nepomuckému* a postní dueto s latinským názvem *De passione Domini Nostri Jesu*. Obě díla jsou anonymní. Ke svatému Janu Nepomuckému se obracejí i česky psané *Litanie Boemicae* od Františka Pokorného. Čeština s latinou se mísí v pastorele Pavla Altmana a vánoční mši Václava Jana Kopřivy.

Sestry v bratislavském konventu si na titulní desky skladeb psaly i poznámky k výběru skladeb k jednotlivým svátkům a obdobím liturgického roku. V Kutné Hoře se žádné takovéto zápisky nedochovaly, přesto se na sbírku se můžeme podívat i z tohoto hlediska. Abych doložila svá tvrzení o slavení konkrétních svátků v řádu svaté Voršily, ilustruji jednotlivé poznatky nalezenými zápisy z pražské kroniky.

Za začátek liturgického roku římskokatolická církev považuje první neděli adventní. Za hlavní dny tohoto času můžeme považovat čtyři adventní neděle, které mají připravovat na brzké narození Krista. Advent postupně dostal částečně formu pokání, proto i liturgie v tomto období vynikala menší okázalostí a jistou tichostí. Jedním z charakteristických prvků adventu byla i úcta k Panně Marii Bohorodičce. Především v sobotu byly proto konány tzv. rorátní mše ke cti Panny Marie. K těmto mším vznikaly specifické rorátní zpěvy, které se zpívaly po bohoslužbě.¹¹² V jednom případě se v Kutné Hoře dochovaly od Václava Gunthera Jacoba. Dále zde nacházíme hymnus *Alma redemptoris* a adventní moteta. Čtyři moteta od Šimona Kalouse náležejí vždy k jedné adventní neděli.¹¹³ Ke čtvrté neděli adventní nacházíme poznámku v pražské kronice o sloužení slavné mše svatá s doprovodem hudby.¹¹⁴

Vyvrcholením adventního očekávání jsou vánoční svátky. V Praze byly po noční vigílii zpívány laudy.¹¹⁵ Vánoce byly stejně jako ostatní velké svátky bohatě slaveny po celých osm dní vánočního oktávu, který byl zakončen vánočním mariánským svátkem Obřezání Páně. Během vánočního oktávu se slavilo také několik svátků Kristových průvodců, konkrétně svatého Štěpána,

111 Například ve sbírce u svatého Jakuba v Praze, dostupné na

https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&identifier=251_SOLR_SERVER_19994427_0&curPos=3, 26. 4. 2014

112 *Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916*, rukopis, s. 129, rok 1731

113 Adolf Adam: *Liturgika*, Praha 2001, s. 375-6

114 *Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916*, rukopis, s. 128, rok 1730

115 Tamtéž, s. 128, rok 1730

svatého Jana Evangelisty a Mlád'átek betlémských. Svátek Tří Králů se v pražském konventu slavil tradiční veselou koledou zpívanou řeholnicemi.¹¹⁶ Vánoční doba byla zakončena slavnostní Zjevení Páně a Ježíšova křtu, tedy vstupu do dospělosti.¹¹⁷ U pražských voršilek byl prováděn výkrop domu, po němž následoval slavnostní oběd s hudbou.¹¹⁸ Jako tradičně na českém území jsou v kutnohorské sbírce nejvíce zastoupeny skladby vztahující se právě k vánočním svátkům. Jedná se o šest pastorel, čtyři vánoční mše, tři ofertoria, jednu árii a jedno moteto.

Čtyřicetidenní postní doba znamenala opětovné ztišení a dobu pokání před největšími svátky křesťanského roku, Velikonocemi. V liturgii bylo vynecháváno Gloria a Aleluja, výrazným motivem této doby byl důraz na mystické Ježíšovo utrpení.¹¹⁹ V Kutné Hoře do postní doby spadá moteto o Svatém kříži, árie de passione, anonymní *Lamentatione pro die terciae*, *Responsoria pro hebdomada sancta*, české *De passione Domini Nostri Jesu* a jediné dochované oratorium *Opera pro sancto parasceve*. Především se tedy jedná o díla určená pro poslední týden před Velikonocemi, zvaný Svatý. K tomuto týdnu je možno nalézt i poznámky o speciální pražské hudební produkci. Řeholnice také zpívaly lamentace a na Bílou sobotu při vigílii litanie ke Všem svatým.¹²⁰

Vrcholem celého liturgického roku je velikonoční třídenní a následující padesátidenní doba velikonoční, která se celá nese ve svátečním charakteru a je pravým opakem doby postní. Velikonoční době je přitom v Kutné Hoře věnováno pouze několik árií, zato pětkrát je zhudebněn velikonoční mariánský hymnus *Regina caeli*.

Velikonoční doba vrcholí slavností Letnic, tedy sesláním Ducha svatého padesátý den po Velikonocích. V tento den byla povinná sekvence *Veni, Sancte Spiritus*, jejíž několik exemplářů se zachovalo i v kutnohorském klášteře.

Časové úseky mezi oběma obdobími svátků se nazývají liturgické mezidobí, které obsahuje 33 až 34 nedělí. V rámci tohoto mezidobí je slaveno několik slavností, z nichž zmiňuji ty nejdůležitější. Hned další neděli po seslání Ducha svatého se oslavuje Nejsvětější Trojice, následující čtvrtek Slavnost Těla a Krve Páně. Ta je ve sbírce zastoupena hymnem *Pange lingua* Františka Xravera Brixioho, *Offertorium de corporis Christi* a *Arii de venerabili sacramento*. K tomuto svátku neodmyslitelně patří průvod Božího Těla, kdy byla proměněná hostie nesena v průvodu v průhledné schránce. Zastavoval se u čtyř venkovních oltářů, kde se postupně zpívaly začátky všech čtyř evangelií do všech čtyř světových stran, konaly se prosebné modlitby a udílelo se svátostné požehnání. Postupně se tento průvod rozvinul v okázalou a triumfální slavnost.¹²¹

116Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 155, rok 1740

117Adolf Adam: *Liturgika*, Praha 2001, s. 372

118Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 147, rok 1738

119Adolf Adam: *Liturgika*, Praha 2001, s. 367-8

120Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 128, rok 1731

121Adolf Adam: *Liturgika*, Praha 2001, s. 382

O třetím pátku po Letnicích se slavila slavnost Nejsvětějšího Srdce Ježíšova, která následovala ihned po oktávu Božího těla. Tato slavnost byla voršilkami velmi ceněna, jak se ukazuje i na několika dochovaných litaniích a árii k Nejsvětějšímu jménu Ježíš. Dalšími christologickými svátky, které se však částečně vážou také k mariánské tématice, je Uvedení Páně do chrámu. Tento svátek se slaví 2. února, tedy 40 dní po Vánocích. Velká slavnost Zvěstování Páně připadá na 25. březen, přesně devět měsíců před Božím hodem vánočním. Protože tento svátek velkou většinou spadá do doby postní, nemohl se nikdy náležitě rozvinout. Kutnohorské voršilky tuto slavnost uctily árií k Zvěstování Panně Marii Jana Lohelia Oelschlägela a Brixioho *Salutatio Angelica* (Andělské pozdravení).

Ze svátků světců jsou tradičně nejčastěji zastoupeny mariánské svátky. Mezi nejvýznamnější slavnosti a svátky patří svátek Navštívení Panny Marie (31. května), slavnost Nanebevzetí Panny Marie (15. srpna) a svátek Narození Panny Marie (8. září). Zmínku také zaslouží zvláštní uctívání Matky Boží v měsíci květnu a říjnu, dále také votivní mše ke cti Panny Marie. Ta byla v Kutné Hoře oslavována ofertorií, duetem, áriemi a tradičním *Salve regina*. Nejobvyklejší formou úcty k Panně Marii jsou však litanie. Ty se ve voršilské hudební sbírce objevují celkem třiadvacetkrát od autorů jako Brixí, Kopřiva, Svoboda, Oelschlägel nebo Loos. K řádové patronce svaté Voršile se vztahuje již vzpomínaná Brixioho mše a ofertorium a jedny anonymní litanie. O tom, že svátek hlavní patronky řádu byl oslavován opravdu velkolepě, svědčí i zápisy v pražské řeholní kronice: kromě slavné mše svaté byly v předvečer svátku zpívány velké nešpory s doprovodem hudby.¹²² Zakladatelka voršilek, svatá Anděla z Merici, nemohla být v 18. století veřejně oslavována, jelikož její svatořečení proběhlo až v roce 1807. Čtvery litanie a jedna árie se vztahují ke svatému Janu Nepomuckému, jednomu z nejoblíbenějších českých světců té doby. Tento světec byl uctíván i v pražském konventu – v den jeho svátku byla sloužena slavná mše s bubny a trubkami.¹²³ Slavou mší byl oslaven i svátek svatého Antonína (13. června), při němž sestry provedly hudbu¹²⁴, nebo jmenovaný svátek svaté Anny¹²⁵ (26. července), tedy jmeniny Matky představené. Z jiných světců je v Kutné Hoře ještě zmíněn svatý Josef, svatý Alois Gonzaga, svatý Jeroným a apoštolové Filip a Jakub. Třem posledním světcům je věnováno po jedné mši. Nemůžeme ovšem tvrdit, že by se tyto mše kromě svého označení nějak odlišovaly od mší k jiným příležitostem. Pouze mše vánoční se lišily svým obsazením, kdy byla přidávána tzv. tuba pastoralis.

K rázu liturgického roku přispívalo i charakteristické označení jednotlivých všedních mší. Důležitou roli v liturgickém profilování dnů v týdnu hrály události Svatého týdne. V potridentském

¹²²Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 130, rok 1731

¹²³Tamtéž, s. 126, rok 1730

¹²⁴Tamtéž, s. 127, rok 1731

¹²⁵Tamtéž, s. 135, rok 1733

sjednávání liturgie se setkáváme s řadou votivních mší, přidělených vždy k jednomu dni v týdnu. V pondělí byla sloužena mše k Nejsvětější Trojici, v úterý k andělům, následující den k apoštolům, čtvrtek patřil Duchu svatému, v pátek se vzdávala úcta ke svatému kříži a Kristovu umučení a v sobotu se slavila památka Panny Marie.¹²⁶ Sestry tak mohly skladby s některým z těchto určení provádět nejen na jednu konkrétní slavnost v roce, ale v průběhu celého liturgického roku v příslušný den v týdnu.

Z důvodu komplexnosti výše uvedených skladeb vázaných na jednotlivé svátky liturgického roku se domnívám, že sbírka byla dochována kompletně, jelikož zahrnuje všechna důležitá liturgická období včetně slavností a svátků. Figurální kompozice nebyly podle mého názoru uplatňovány příliš často; při běžných feriálních mších sestry společně s chovankami spíše zpívaly gregoriánský chorál. Figurální hudba se tak nejspíše prováděla pouze při větších svátcích a slavnostech liturgického roku anebo při významných událostech konventu, kterými mohly být například profese sester nebo jejich výročí slibů.

Porovnáme-li na základě dochovaných pramenů hudební činnost kutnohorských sester s aktivitami voršilek v Bratislavě a Praze, bratislavské a pražské voršilky byly ve svých hudebních činnostech aktivnější než jejich kutnohorské sestry. Řeholnice v ostatních dvou zmíněných městech podporovaly zakládání náboženských bratrstev, obstarávaly instrumentální vybavení kůru, zajišťovaly rekonstrukci nebo stavbu varhan, zabezpečovaly hudební vzdělávání řeholnic, udržovaly kontakty se známými skladateli a hudebníky města a celkově se staraly o rozvoj hudebně společenského dění svého kláštera, na němž v některých případech i samy asistovaly. Výběr repertoáru a průběh pobožností kontrolovaly i některé představené. Výmluvným bratislavským příkladem je regenschori a hudebnice Mater Stanislava von Seidlová, OSU (1752-1837), která zastávala funkci matky představené od roku 1805 do své smrti. Vybírala repertoár, který se svými spolusestrami realizovala, zhotovovala opisy a také sama skládala. Zachovalo se jejích sedm preludií, litanie, školská hra, pastorela a zpěvohra. Z vídeňských řeholnic se skladatelsky projevíly Mater Katharina Eberl a Maria von Gall.¹²⁷ Takovéto zprávy z Kuté Hory postrádáme: zde se nám nezachovalo jméno jediné sestry kromě zmíněné sestry Ignácie, která by měla co dočinění s hudbou. V pražské kronice nalézáme několik jmen v souvislosti s hudební kulturou. V prvním případě je zmíněno jméno sestry Anny Kajetány od Neposkvrněného Početí Panny Marie, působící v hradčanském konventu kolem roku 1750, která měla na starosti vyučování dívek hudbě.¹²⁸ Dále v kronice nacházíme drobnou poznámku o sestře Anně Wenceslawě a Matce Marii Kajetáně,

¹²⁶Adolf Adam: *Liturgika*, Praha 2001, s. 384

¹²⁷Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 63

¹²⁸Ludmila Sochorová: *Sicut lilium inter spinas, k tradici aristokratické výchovy dívek doby barokní*, In: AUC-Studia Ethnologica XI, 1998, s. 80

ChorRegentin hradčanského konventu v roce 1767.¹²⁹ V pražském novoměstském klášteře jsou zmíněny jako varhanice a zpěvačky sestra Stanislava¹³⁰ a kandidátka slečna Malovcová¹³¹, jako regenschori Mater Alexia.¹³²

¹²⁹Tamtéž, s. 80

¹³⁰*Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916*, rukopis, s. 143, rok 1738

¹³¹Tamtéž, s. 129, rok 1731

¹³²Tamtéž, s. 142, rok 1738

6.2.4 Hudební charakteristika sbírky

Velikonoční mariánský hymnus *Regina caeli* (Vesel se nebes královno, sign. 198) je zkomponován v tónině G dur a obsazení pro soprán, sólové housle a varhany. Formálně se jedná o trojdílnou árii s instrumentálními ritornely. Motivická práce se zakládá na tématu skládajícím se z rozloženého tónického kvintakordu, který je poté rozveden do koloratur. Soprán a první housle se rychle pohybují ve velmi drobných rytmických hodnotách (většinou šestnáctinách, ale někdy i dvaatřicetinách). Zpěv se dostává k a2 jako nejvyššímu tónu. Zpěvní part je nejčastěji sylabický, v drobnějších hodnotách se sdružuje do ligatur po dvou či třech notách. Krátké fráze dosahují maximálně pěti taktů. Árie obsahuje tři efektní koloraturní pasáže na slově *Aleluja*. Nejdelší z nich je situována na konci skladby a obsahuje rychlý stupnicový běh, trylky a rozklady akordů v šestnáctinových a dvaatřicetinových hodnotách. Kvůli této náročné pasáži se domnívám, že árii musela zpívat zkušená školená zpěvačka.

Stejně vysoké nároky jsou kladeny i na první housle. Jejich part obsahuje mnoho ozdob, trylek a dvojhmatů v drobných hodnotách a rychlém tempu. Housle postupují se zpěvem v terciích. Na motivické práci se podílejí především v ritornelech, kde imitují zpěv.

Charakterově zcela odlišný je statický part varhan. Tento nástroj zde figuruje jako harmonická opora. Varhany tak hrají rozklady akordů nebo opakované tóny. Árie je velmi harmonicky jednoduchá – jsou zde použity pouze základní harmonické funkce jako tónika, subdominanta a dominanta. Celá skladba se stále pohybuje v základní tónině, jen jednou krátce vybočuje do dominantní tóniny D dur.

Dílko sestry Ignácie jsem srovnávala s unikátně dochovanou árií Johanna Adolfa Hasseho, která je psána v podobném stylu. *Aria Caeli Stelle belle splendete in A dur* (sign. 277), k uctění Nejsvětější Svátosti je určena pro soprán, dvoje housle, altovou a varhany. Skladba je zkomponována ve formě *da capo*, kdy díl A a A' se pohybuje v tónině A dur a díl B v paralelní fis moll. Opět se objevují drobné hodnoty (i dvaatřicetiny), árie je zkomponována v rychlém tempu. Na rozdíl od voršilské kompozice, kde bylo většinou postupováno po sekundových krocích, zde nacházíme i oktávové a sextové skoky. Stejně tak se v tomto případě objevují melodické ozdoby jako přírazy, skupinky a trylky, pro ozvláštnění je použit tečkovaný rytmus. Zpěvní part se dotýká nejvyššího tónu fis2 a obsahuje dvě velké koloratury přes sedm a osm taktů na slovech *adorate a panem* (na začátku zpěvního partu a před koncem dílu A). Na konci dílu B jsou připsány další dvě varianty koloratury na slově *cantate*.

Part prvních houslí je podobný zpěvu, se kterým postupuje unisono nebo v terciích. V tomto případě však první housle nezastávají příliš virtuózní úlohu, naopak často hrají i opakované tóny, jindy rozklady akordů a stupnicové běhy. Jejich funkce spočívá hlavně v ozdobení a částečně i v

harmonickém ukotvení zpěvního partu. Druhé housle se od prvních příliš neodlišují; postupují s prvními v terciích či unisono.

Violový part se značně podobá houslovému partu. Je ale statictější a vytváří především harmonickou oporu skladby.

Shodně jako v případě *Reginy caeli* i zde varhanní part nevyniká přílišnou obtížností. Varhany často opakují základní tóny, čímž kompozici harmonicky upevnění. Opět jsou použity pouze základní harmonické funkce.

Třetí blíže rozebíranou skladbu představuje *Aria de Nomine Jesu aut pro omni Tempore Exulta caelum plaude* (sign. 372) Antonia Bioniho. Kompozice je psána v tónině B dur a pro stejné obsazení jako předchozí árie (soprán, dvoje housle, altová viola a varhany). Formálně ji lze opět označit za árii da capo, jejíž díl B probíhá v paralelní tónině g moll.

Jelikož kompozice Antonia Bioniho vznikaly nejpozději ve 30. letech 18. století, v mnohém se odlišují od předchozích skladeb. V árii je možno nalézt pouze jednu koloraturu, zpěvní linka celkově nedosahuje takové virtuozity. Ve skladbě také nalezneme i delší hodnoty (čtvrtky).

Zpěv se pohybuje především v sekundových postupech (největším skokem je kvinta), jediná šestitaktová koloratura se objevuje na slově *dilectum* před koncem dílu A. Zpěv dosahuje nejvyššího tónu a2, stejně jako u sestry Ignácie. Naproti tomu fráze ve zpěvním partu dosahují až jedenácti taktů.

Housle ozdobují zpěvní part podobně jako v předchozích skladbách: proto se zde objevuje méně čtvrtek, místo kterých je použito drobnějších hodnot. Na tématicko-motivické práci se podílí hlavně v mezihrách. Se zpěvem housle postupují buď unisono, nebo v terciích.

Téměř stejný průběh mají i druhé housle, které hrají s prvními opět v terciích anebo unisono. Altová viola většinou kopíruje druhé housle; v jejím partu je však použito více delších hodnot.

Part varhan plní podobnou funkci jako v předchozích skladbách, kde zajišťuje harmonický podklad. V této skladbě jsou však často uvedeny pauzy: varhany nikdy nehrají současně se zpěvem, zde přebírá jejich basovou funkci viola. Varhanní part vyniká značnou jednoduchostí, nejčastěji se zde opakují tóny tóniky, subdominanty a dominanty a rozložené akordy.

Domnívám se, že podle výše popsaných jevů můžeme první dvě analyzované skladby s jistotou zařadit do kompozičního stylu typického pro druhou polovinu 18. století. Tento neapolský operní styl, který byl používán i v duchovní hudbě, se mimo jiné zakládal na kontrastu virtuozity pěveckého partu (popřípadě i dalších sólových nástrojů) a jednoduchosti partů ostatních nástrojů doprovodných. Vedoucí úlohu zastávala melodická linie, naopak harmonie nedosahovala přílišné komplikovanosti.

Pokud srovnáme první dvě árie s árií Antonio Bioniho, můžeme spatřit několik zásadních rozdílů. Bioniho árie je komponována v pomalejším tempu. Na rozdíl od Hasseho a Ignácie je zde použito delších frází a hodnot (čtvrtek). Skladba také obsahuje pouze jednu kratší koloraturu. I podle těchto znaků usuzuji na dřívější dobu vzniku třetí árie.

6.3 PROVOZOVACÍ ASPEKTY HUDEBNÍ ČINNOSTI VORŠILSKÉHO KLÁŠTERA V KUTNÉ HOŘE V 18. STOLETÍ

Jak jsem napsala výše, až do konce 19. století voršilky neměly vlastní kostel a ke slavení liturgie využívaly pouze provizorní kapli. Jak se můžeme dočíst v *Dějepis kláštera voršulinského na Horách Kutných*, kaple byla určena především pro dívky učící se ve škole: „*Do školy přijmuté dívky byly prvního dne do kaple shromážděny, dvě malé dívky klečely na stupních před oltářem a zpívaly „Přijď, Svatý Duše.*“¹³³ Až do konce 19. století však sestry žačkám z vnější školy duchovní služby neposkytovaly (ty docházely do jiných městských kostelů), kaple tedy každodenně sloužila pro řeholnice a chovanky z vnitřního penzionátu, jejichž počet určitě nepřekročil pár desítek. Dívky z vnější školy tak měly do kaple přístup pouze při významných příležitostech.

Tato kaple nebyla příliš velká – byla upravena z pokoje o čtyřech oknech v jižním křídle kláštera, avšak podle zmínky v knize měla jistě i kůr, na kterém hráli případní hudebníci („*Pan arciděkan zazpíval ... Tě Boha chválíme, v němž na kůru slavně pokračovali*“). Slovo *kůr* ale může mít dva významy. Jeden z nich znamená vyvýšené místo pro hudebníky, v knize je však toto slovo použito i ve významu chóru pro řeholnice.¹³⁴ Jak bylo v monastické architektuře zvykem, všechny velké klášterní kostely měly dva kůry: kněžský neboli chorální poblíž hlavního oltáře, vybavený menšími varhanami nebo pozitivem, kde se řeholníci shromažďovali při bohoslužbě a hodinkách, a figurální kůr s velkými varhanami, umístěný nad (západním) vchodem do kostela, kde byla prováděna figurální hudba. Kvůli malým rozměrům kaple se však domnívám, že v případě Kutné Hory žádný takový figurální kůr neexistoval. Předpokládám naopak existenci pouze chorálního kůru s menším nástrojem, který byl většinou situován blízko presbytáře, oddělen přepážkou od zbytku kaple, a označoval místo, kde řeholnice slavily liturgii. Z tohoto faktu soudím i na malou hudební produkci, která se v kapli odehrávala. Je možné, že některé skladby sbírky byly prováděny v refektáři, který dosahoval dva a půl krát větších rozměrů než kaple. Ostatně i v Praze byla hudba prováděna na různých místech mimo kostel, dokonce i venku na ulici.¹³⁵ Z jiných míst je zmíněna moučnice, zpovědní pokoj, refektář, hovorna a zahrada. Domnívám se, že v podobných prostorách mohla být hudba provozována i v Kutné Hoře, kde mohla být hudba provozována jak sestrami, tak pozvanými hudebníky, kterým byl přístup do kláštera umožněn na základě propustky.

Ohledně instrumentálního vybavení kůru nic bližšího nevíme. Myslím však, že voršilky určitě nějaké nástroje vlastnit musely, protože jinak by hudební provoz v kapli ani nebyl možný. V

¹³³*Dějepis kláštera voršulinského na Horách Kutných*, Praha 1843, s. 14

¹³⁴Tamtéž, s. 34

¹³⁵*Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916*, rukopis, s. 148, rok 1739

Praze se o žádných konkrétních nástrojích nedočítáme, zjišťujeme však, že sestry hudební nástroje půjčovaly světským hudebníkům, tudíž jistě větší počet hudebních nástrojů měly.¹³⁶ O voršilkách v Bratislavě se dočítáme, že do konce 18. století vlastnily housle, loutnu, mandolínu, citeru, varhany, flétny, trubky a klaríny. V Kutné Hoře se instrumentář v některých ohledech shodoval. Podle obsazení skladeb dochovaných ve sbírce bych soudila na housle, altové violy, klaríny, flétny, hoboje, klarinety, fagoty, lesní rohy a varhany. O stavbě varhan ovšem opět žádný důkaz nenalézáme. Pozoruhodné je, že téměř všechny skladby ze sbírky v obsazení varhany mají; vyvstává tedy otázka, jak byly prováděny. Je možné, že sestry v kapli měly jen malé jednomanuálové varhany bez pedálu, tzv. pozitiv.

Některé skladby jsou předepsány pro čtyřhlasý sbor. Z užití mužských hlasů nám plynou dvě možné hypotézy: buď voršilky musely mít mezi sebou i sestry, které byly schopné tyto hlasy zazpívat, nebo si na provedení těchto skladeb zvaly okolní zpěváky. Jelikož se ovšem čtyřhlasé obsazení objevuje u téměř u poloviny skladeb, přikláním se spíše k první možnosti. Sestry s mužskými hlasovými polohami ostatně zpívaly i ve voršilském konventu v Bratislavě.¹³⁷ V jiných aspektech se mi však situace v obou klášterech zdá odlišná. Bratislavské voršilky si hráčky a zpěvačky zajišťovaly pouze z vlastních řad; naproti tomu kutnohorské sestry si stejně jako pražské dle dochovaných účtů najímaly hudebníky z okolí (na konkrétní položky z účtů bude poukázáno dále). Je pravděpodobné, že na běžný liturgický provoz si sestry s chovankami vystačily samy a cizí hudebníky si najímaly pouze pro velké svátky.

¹³⁶Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis, s. 141, rok 1737

¹³⁷Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011, s. 70

7 ZÁVĚREČNÉ ZAŘAZENÍ HUDEBNÍ ČINNOSTI KUTNOHORSKÝCH SESTER VORŠILEK DO DOBOVÉHO KONTEXTU

7.1 KOSTEL SVATÉHO JAKUBA STARŠÍHO V KUTNÉ HOŘE A JEHO HUDEBNÍ SBÍRKA

Za účelem srovnání hudebnin z kutnohorského kláštera sester voršilek s jinou místní sbírkou a nalezení co nejpřesnějšího řešení složité provenienční otázky provádím v následujících odstavcích krátký nástin hudebního života v městském kostele svatého Jakuba v Kutné Hoře na konci 18. století.

Arciděkanský (farní) kostel svatého Jakuba Většího je nejstarším z kutnohorských kostelů. S jeho stavbou se začalo po roce 1330. Kostel byl původně zasvěcen Panně Marii, a protože v Kutné Hoře stával další mariánský kostel, nazýval se tento kostelem Horním. Později byl zasvěcen svatému Jakubovi, přesto byl do poloviny 17. století pro svou výjimečnou výšku označován také jako Vysoký kostel.

V Kutné Hoře se nachází ještě několik dalších kostelů, například kostel svaté Barbory, který spravovali jezuité, nebo kostel Panny Marie Na Náměti, jenž stál uprostřed městského hřbitova. Svatý Jakub sloužil jako hlavní městský farní kostel. Není proto divu, že stejně jako v klášteře svaté Voršily nebo u místních jezuitů, si i zástupci města a diecéze potrpěli na hudební reprezentaci. K naplnění tohoto cíle zde byla vytvářena hudební sbírka, jež čítá přes stovku hudebnin.¹³⁸ Z tohoto celku můžeme 68 hudebnin datovat do konce 18. století. Právě na tyto hudebniny se soustředím za účelem jejich porovnání s voršilskou sbírkou, která byla budována jen několik set metrů odsud.

Nejprve ke stručné charakteristice svatojakubského repertoáru. Ve sbírce se nacházejí pouze duchovní skladby, což lze vysvětlit jejím výlučným určením pro chrámové prostředí. Ve sbírce jsou nejpočetněji zastoupeny mše (23 kompozic), z toho dvě pro vánoční období. Druhý nejčastěji vyskytující se druh, představují šestnáctery litanie k Panně Marii, Janu Nepomuckému nebo Nejsvětějšímu Jménu Ježíš. Další druhy duchovní hudby se objevují do deseti kusů. Konkrétně se jedná o Salve regina, requiem, pastorely, árie, ofertoria a moteta k různým příležitostem, tedy běžné druhy chrámové hudby. Pokud srovnáme druhy ze sbírky z kostela svatého Jakuba se sbírkou voršilskou, nacházíme zde shodu v případě litaní, které jsou jako druhé nejpočetněji zastoupené v obou sbírkách. U voršilek ovšem nacházíme i litanie ke svatému Janu Nepomuckému, svaté Voršile

¹³⁸Dostupné v Souborném hudebním katalogu a částečně také online v databázi RISM.

nebo svatému Josefu. Ve voršilské sbírce se naproti tomu nejvíce objevují duchovní árie, mše jsou až na třetím místě.

Ohledně autorského složení ve sbírce od svatého Jakuba nacházíme nejvíce hudebnin od neznámých autorů (22 anonymů). Následuje 14 skladeb od Kajetána Vogela, osm od Josepha Haydna a pět kompozic od blíže neurčeného Brixiho. Další autoři jsou zastoupeni jednou nebo dvěma skladbami (Matěj Sojka, Josef Mysliveček, Carl Ditters von Dittersdorf, Giovanni Paisiello, Antonio Boroni, Vincenc Mašek, Karel Loos, Joseph Müller, Jan Lohelius Oelschlägel, Václav Pichl, Jan Křtitel Vaňhal). Jak je vidno, skladatelské složení obou sbírek je podstatně jiné. Z uvedených jmen nalezneme u voršilek pouze Josefa Myslivečka, Antonia Boroniho, Karla Loose, Jana Lohelia Oelschlägla a Brixiho. Podle mého názoru je tato odlišnost vytvořena tím, že svatojakubská sbírka začala vznikat později než ta klášterní, nejspíše až na samém konci 18. století. Ve svatojakubské sbírce totiž nalézáme několik skladatelů pozdějšího data narození - nejmladšího představuje Vincenc Mašek (1755-1831), což vede k domněnce, že sbírka začala vznikat až ke konci 18. století; rozhodně ale až po vzniku sbírky voršilské. Je možné, že svatojakubská sbírka začala být vytvářena až po zrušení místního literátského bratrstva v roce 1783, které před tím mělo hudbu k bohoslužbám v kostele na starosti.

Na kůru si hudebniny evidentně opatřovali i od jiných kutnohorských vlastníků. Z tohoto důvodu je pro nás zajímavé Boroniho duettino (sign. 702), které předtím patřilo do sbírky nedalekého sedleckého kláštera. Část hudebnin (například sign. 629, 630 nebo 707) také pochází ze sbírky jistého Ignáce Bayera. Podle mého názoru se mohlo jednat o sbírku místního hudebníka, která byla následně rozprodána. Je ovšem pozoruhodné, že dle rozdílných rukopisů si Bayer hudebniny sám neopisoval, ale pouze opatřoval od jiných opisovačů.

Ve svatojakubské a voršilské sbírce je možno najít pouze jednu shodnou skladbu. Tou je Brixiho mše D dur, která se ve svých verzích co do hudebního textu neodlišuje. Svatojakubský opis pochází od Josefa Kotrže, voršilský od Jana Nožičky. Je možné, že vznik obou opisů spolu souvisí a že jeden z nich mohl sloužit za předlohu druhému.

Co se týče písářských rukou, ve svatojakubské sbírce jsou většinou opisovači podepsáni svým jménem. 40 opisů je opsáno Janem Bobrovským, 14 Josefem Kotržem; na dvou opisech se objevují obě ruce. Kopista Matěj Ježek zhotovil dva opisy. Zbytek sbírky tvoří anonymy bez udání opisovače. Předpokládám, že v těchto případech šlo o místní hudebníky a kopisty v jedné osobě. Jméno Josefa Kotrže je jednou zastoupeno i ve voršilské sbírce na Brixiho litaniích (sign. 593). Kotrž byl podle mne také Bobrovského předchůdcem, protože většina Bobrovského opisů pochází až doby kolem roku 1800. Opisy Jana Františka Antonína Nožičky jsou ve sbírce zastoupeny dvakrát. Jedná se o opisy anonymní; Nožičku jsem identifikovala podle jeho písářského zakončení a charakteristického rukopisu. V prvním případě jde o sopránovou árii od Josefa Myslivečka (sign.

635), v druhém o dueto pro dva soprány od Antonia Boroniho (sign. 622). Na deskách posledně zmíněného dueta můžeme najít ještě vlastnický přípis Ignáce Bayera, který podle písma pochází z pozdější doby. Ani u Bayera však hudebnina trvale nezůstala: na titulní straně je patrné razítko svatojakubského kostela, který se stal jejím posledním vlastníkem.

Díky těmto opisům můžeme Jana Františka Antonína Nožičku ještě přesněji označit za městského hudebníka, který si vytvářel vlastní hudební sbírku a zároveň hudebniny opisoval i pro jiné kůry v Kutné Hoře a okolí (kostel svatého Jakuba, klášter voršilek, kostel svaté Markéty v Suchdolu u Kutné Hory). Podle data vzniku opsaných kompozic je také možné Nožičku bezpečně zařadit do druhé poloviny 18. století, tedy do doby, kdy vznikala voršilská klášterní sbírka.

Pokud se na sbírku z kostela svatého Jakuba Většího podíváme z celkového pohledu, nejspíše jednalo se o sbírku duchovních skladeb spíše menšího rozsahu. Tento úsudek je ovšem vytvořen pouze na základě dochovaných skladeb; je možné, že sbírka dosahovala větších rozměrů, přičemž její část mohla být ztracena. Svatojakubská a voršilská sbírka se mezi sebou příliš neshoduje, pouze společným zastoupením několika skladatelů, jednou shodnou skladbou a dvěma společnými opisovači. Z těchto důvodů se domnívám, že během 18. století spolu oba chrámy příliš nespolupracovaly a sestry si hudebniny opatrovaly spíše z jiných míst.

7.2 HUDEBNÍ ČINNOST JINÝCH ŽENSKÝCH ŘEHOLNÍCH ŘÁDŮ V ČECHÁCH A NA MORAVĚ

Kutnohorské voršilky samozřejmě představovaly pouze jeden z mnoha hudebně aktivních řádů na území Českých zemí osmnáctého století. Pro srovnání je vhodné uvést poznatky o hudebním dění v jiném ženském klášteře, například o cisterciáčkách, o kterých publikoval krátký článek Rudolf Hurt. Tento příspěvek pojednává o hudbě u cisterciáček na Starém Brně. Klášter sester cisterciáček na Starém Brně byl založen roku 1323 královou Eliškou Rejčkou. Sama královna zakladatelka pořídila pro klášter chorální knihy, které byly používány až do jeho zrušení v roce 1782. Již v prvotní středověké dispozici kostela byl zbudován tzv. Panenský kůr v horní části hlavní lodi, který sahal od západní chrámové zdi až ke křížení před presbytářem. Tento kůr neboli chór sloužil jako místo liturgické modlitby pro řeholnice. Díky jeho velkým rozměrům se na něm mohl pohodlně shromáždit až šedesáticenný konvent. Stejný kůr měla i kaple v Kutné Hoře, i když mnohonásobně menší. Na rozdíl od Kutné Hory měla do tohoto chrámu pravidelně přístup veřejnost.

Starobrněnský kůr vedla jedna kantorka a succentorka a jejich funkce byly v klášteře pokládány za jedny z nejdůležitějších.¹³⁹ Toto označení jsem u žádných z kutnohorských sester nenašla, i když je nepochybné, že některá ze sester tento post musela zastávat. I z tohoto faktu soudím, že hudební život v kutnohorském konventu ve srovnání s ostatními kláštery příliš bohatý nebyl.

Konvent na Starém Brně čítal okolo poloviny 18. století téměř šedesát řeholnic; v Kutné Hoře působilo v roce 1743 pouze 22 voršilek. Jelikož sestry musely zastávat mnoho jiných povinností týkajících se školy a vnitřních záležitostí kláštera, je téměř jisté, že nemohly rozvinout stejně rozsáhlou hudební činnost jako téměř třikrát početnější společenství cisterciacek v Brně.

Zatímco kutnohorské sestry musely těžce shánět peníze na stavbu kláštera, brněnský klášter byl bohatě dotovaný. Brněnské sestry měly také daleko rozvinutější vazby s ostatními řády, pochopitelně především se svými mužskými cisterciáckými protějšky, kteří měli nad ženskými kláštery patronátní právo. V klášteře bratři samozřejmě zajišťovali duchovní a také varhanickou službu. Tak v roce 1672 byl varhaníkem osecký mnich Václav Bräss. Varhany jako hlavní chrámový nástroj byly v klášteře často přestavovány, například v roce 1649-58. Několik let poté byly znovu laděny a rozšiřovány, na Panenský kůr byl postaven pozitiv.¹⁴⁰

S rozvojem figurální hudby došlo k přestavbě kostela. Pro hudebníky, kteří původně hráli v severní části kostela, nechala hudbymilovná představená Barbara Vodičková (působící mezi lety 1689 až 1714) postavit klenutou emporu. Na ní umístil v roce 1697 dvoumanuálové varhany jeden z nejlepších varhanářů své doby Abrahám Starck z Lokte. V tomto ohledu se situace případného pozitivu na kůru v Kutné Hoře nedá srovnávat s možnostmi brněnských řeholnic.

S novými varhanami a působením představené začala i výuka řeholnic hudebnímu umění. Matka představená dokonce přijímala přednostně mezi sestry zpěvačky anebo hudebnice. Stejně jako kutnohorské voršilky byly sestry školeny instruktory v chorálním zpěvu i hře na housle, fagot, šlamaj a varhany. V Brně však víme, že šlo o školitele z řad cisterciáckých mnichů z Oseka, Velehradu, Vyššího Brodu a Plas. Je zajímavé, že mniši dojížděli i z poměrně vzdálených klášterů. Od konce 17. století již řeholnice provozovaly figurální hudbu samy pod vedením své chorregentin. Některé členky konventu ovládaly až čtyři nástroje: nejoblíbenějšími byly housle, dále viola, violoncello a violone, z dechových flétna, trombon, lesní roh, trubka a pozoun. Na kůru se nacházely také tympány. Ovládání několika nástrojů můžeme předpokládat i kutnohorských sester, jelikož jako příslušnice šlechtických rodů musely projít určitým hudebním vzděláním již před vstupem do kláštera.

139 Rudolf Hurt: *Hudba u starobrněnských cisterciacek*, Opus musicum 6, 1974, č. 7, s. 248

140 Tamtéž, s. 249

V roce 1755 měl brněnský konvent 11 houslistek, jednu violoncellistku, tři trumpetistky, jednu trombonistku, čtyři chorální varhanice, tři diskantistky, dvě altistky, jednu tenoristka a tři basistky. Ve stejném roce byla také provedena oprava Starckových varhan, přeladění a vyštafírování skříně. Sestry si obstaraly také nový nástroj, tzv. trombu marinu (trumšajt). Staré Brno se tak stalo prvním místem na Moravě, kde se tento nástroj vyskytoval. V roce zrušení v klášteře působilo sedm houslistek, jedna violistka, dvě violoncellistky, jedna trumpetistka, tři hornistky, jedna trombonistka, jedna hráčka na tympány a dvě varhanice. Ze zpěvaček se uplatnily dvě diskantistky, tři altistky, jedna tenoristka a jedna basistka. Jak vidíme, mezi těmito dvěma lety došlo k rozšíření místního instrumentáře. Do kláštera byla zakoupena viola, lesní rohy a tympány. Autor příspěvku také polovinu 18. století označuje za vrchol hudebního života cisterciáček.¹⁴¹

Přestože srovnáváme rozdílné typy pramenů, je nesporné, že instrumentář kutnohorské sbírky byl poměrně chudší. Ve sbírce nenalezneme žádnou skladbu v obsazení pro violoncello anebo trombon. Na Starém Brně naproti tomu neměli dnes běžné dechové nástroje jako hoboje, klarinet a fagot, které nacházíme v obsazení hudebnin kutnohorských sester. Ekvivalent k tubě marině je možné vidět v použití tuby pastoralis u pastorely Františka Xavera Brixioho (sign. 306).

O stavu hudby u cisterciáček nás informuje také vizitace plaského opata v roce 1727, která nařizuje omezit figurální hudbu, aby nedošlo k úpadku chorálního zpěvu. Figurální hudba byla totiž provozována i při chorálních mších, ač při nich měl být povolen pouze chorál. Figurální mše měla být nejčastěji prováděna při příležitosti jmenin některé z řeholnic anebo jiných slavnostních příležitostech. Mladé členky konventu byly však figurální hudbou tak nadšené, že se snažily do chorálních mší vkládat alespoň figurální části. Při vizitaci se navíc zjistilo, že nechodí řádně do chóru a zpěvu chorálu se vyhýbají, a tak chorál nepůsobí jednotně.¹⁴² Zpěv chorálu dozajisté držely i kutnohorské sestry, i když se nám o tom nezachovalo bližších zpráv. Navíc se domnívám se, že kvůli nepříliš velkým hudebním možnostem kutnohorského kláštera, které byly popsány výše, se zpěv chorálu jevil pro liturgii jako nejvhodnější a figurální hudba byla provozována jen při velkých slavnostech. Oproti cisterciáckému řádu však kutnohorské voršilky mají jedno specifikum, kterým je jejich pedagogická specializace. Sestry tak hudbu nepoužívaly výhradně k liturgickým účelům, ale i jako vzdělávací prvek a jistě musely samy své chovanky hudbě učit. Z toho soudím, že některé skladby ve sbírce mohly být použity i k instruktivním účelům.

Hudební dění u kutnohorských voršilek se jeví skromně i ve srovnání s jinými pedagogickými řády, působícími na území Čech a Moravy v 18. století. Tak například olomoučtí jezuité pořádali se svými žáky hudebně divadelní představení nebo pěvecké recitační akademie

141Rudolf Hurt: *Hudba u starobrněnských cisterciáček*, Opus musicum 6, 1974, č. 7, s. 250

142Tamtéž, s. 251

téměř každý týden.¹⁴³ O podobných dramatických představeních v Kutné Hoře žádné zprávy nenalzáme: podle jediného dochovaného hudebně dramatického díla, oratoria Johanna Adolfa Hasseho, se domnívám, že podobná představení byla u voršilek dávana pouze ojediněle. Církevním řádům navíc komplikovala situaci častá státní nařízení vymezující se proti přebujelému liturgickému dění. V roce 1760 byl například prosazen zákaz školských divadel. O 23 let později byl zaveden nový bohoslužebný pořádek: instrumentální hudba byla povolena jen při velké mši o neděli a ve svátcích. V klášterech se jako nástrojová hudba mohl většinou uplatnit jen varhanní doprovod, navíc odpadla veškerá figurální hudba ve všedních dnech, a tím i praxe dalších svátečních obřadů, dříve běžně prováděných s nástrojovou hudbou (litanie, nešpory). I v řádech, které zůstaly zachovány, byl snížen počet členů a objem finančních zdrojů, což znamenalo úroveň hudebních a hudebně výchovných aktivit.¹⁴⁴ Jelikož těžiště hudební sbírky spadá do druhé poloviny 18. století, sestry byly jistě všemi těmito restrikcemi zasaženy, a tak nemohly svůj hudební život nerušeně rozvíjet zcela dle svého přání.

¹⁴³Simona Ramportlová: Církevní řády, in: Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 104

¹⁴⁴Tamtéž, s. 104

ZÁVĚR

Na závěr této práce se pokusím navázat na předchozí srovnávací kapitolku a hudební aktivity kutnohorských voršilek stručně zhodnotit. Zde tak činím především na základě srovnání s disertační prací Lenky Antalové a pražskou řádovou kronikou. O hudebním dění u voršilek v Kutné Hoře se toho dozvídáme podstatně méně než v případě bratislavského a pražského konventu, a to především z důvodu menšího zastoupení zmínek o hudbě v kutnohorské klášterní kronice. Podle dochovaných údajů víme pouze o jedné sestře, která se více zabývala hudbou. Pokud některá z představených hudební dění podporovala, žádné doklady se mi o této skutečnosti najít nepodařilo. Z účetních knih se dozvídáme, že k větším slavnostem byli zváni hudebníci z okolí; proto soudím, že sestry s žačkami doprovázely běžný liturgický provoz a na větší slavnosti si navíc zvaly hudebníky z okolí, především trumpetisty a bubeníky. Podobně jako v Praze i v Kutné Hoře je možno vysledovat působení instruktora. K působení světských hudebníků v kutnohorském klášteře se mi však nepodařilo zjistit nic konkrétnějšího. V Bratislavě byl hudební život voršilského kláštera prokazatelně mnohem rozvinutější: sestry vlastnily bohatší instrumentář, z představených se o hudební rozvoj nejvíce zasloužila zmíněná Stanislava von Seidelová (1752-1837), řeholnice si na veškerou hudební produkci vystačily samy.

Jelikož se nám nedochovaly školní osnovy, nemůžeme říci, jak se hudba v klášteře vyučovala. Ve škole učily samy sestry pocházející z aristokratických kruhů, a tak hudební vzdělání jistě měly. Žačky byly hudebnímu vzdělání podrobovány ve vyšších ročnících a učily se klavírní hře.

Dochovaná hudební sbírka je pro nás nejdůležitějším pramenem. Co se týče jejího časového a národnostního zařazení, až na italský okruh skladatelů se vcelku shoduje se sbírkou bratislavskou. Jelikož na skladbách nenajdeme žádné poznámky, jsme ochuzeni o informace o provozování skladeb. Shodně s Lenkou Antalovou jsem narazila na meziřádovou spolupráci, konkrétně mezi voršilkami a jezuity, cisterciáky, kapucíny a augustiniány. Neobjasněnou skutečností zůstává, jak se voršilky ke skladbám dostávaly a proč za voršilský majetek označily jen čtvrtinu hudební sbírky. Nemůžeme tak jistě vědět, zda se nám sbírka dochovala zcela beze ztrát. Podle mého názoru se sbírka dochovala kompletně, neboť obsahuje všechny podstatné hudební druhy duchovní hudby druhé poloviny 18. století a pokrývá celý liturgický rok. Bratislavská sbírka je však téměř třikrát rozsáhlejší. Velikost srovnávaných sbírek je nejspíše ovlivněna i rozdílným kulturním postavením obou měst: Bratislava byla v 18. století šestkrát větším městem než Kutná Hora a i bratislavská voršilská škola čítala o stovku více žaček. K rozvinutému hudebnímu životu konventu jistě

přispívalo i blízké napojení na vídeňský mateřský klášter, jelikož Vídeň představovala jedno z největších hudebních center své doby.

Ve srovnání s ostatními řády v 18. století kutnohorské voršilky nejspíše nepatřily mezi vrcholně hudebně aktivní konventy. Pro toto tvrzení spatřuji několik důvodů. K nepříliš rozvinuté úrovni místního hudebního života podle mého názoru přispívají poměrně skromně zachované záznamy k hudbě v účetních knihách, což by při rozvinutější hudební činnosti a celkovém dobrém stavu archivního fondu nebylo možné. Dále se domnívám, že relativně malá hudební aktivita voršilek byla způsobena také tím, že Kutná Hora v 18. století již rozhodně nepatřila mezi největší a nejmocnější města českého království, a proto se ani nedá očekávat, že by městský kulturní život dosahoval stejné úrovně jako v Brně, Praze či Bratislavě. Z tohoto důvodu by bylo užitečné provést srovnání s hudebním životem v ženských kláštorech v menších městech.

Jedním z hlavních faktorů, proč se sestry hudbě příliš věnovat nemohly, je především otázka prostoru k hudbě určeného. Jelikož sestry až do začátku 20. století neměly vlastní kostel, všechny liturgické úkony se musely odehrávat v menší kapli. Podle rozměrů kaple soudím, že zde nebyl postaven figurální kůr, a proto sestry ani tento druh doprovodu liturgie příliš neprovozovaly. Jak je zapsáno v účtech, sestry si na velké svátky hudebníky zvaly, takže ve všedních dnech samy nejspíš liturgii doprovázely buď chorálně anebo s menším počtem nástrojů. Kaple tedy sloužila hlavně pro řeholnice a chovanky z penzionátu, jejichž počet určitě nepřekročil pár desítek. Žačkám z vnější školy totiž voršilky duchovní službu neposkytovaly, a tak žačky docházely do jiných městských kostelů.¹⁴⁵ V bratislavském konventu bylo přitom běžné sloužit tři bohoslužby za den, přičemž dopolední mše se zúčastňovaly i děti z mimointernátní školy.

Zajímavý je také fakt, že u kutnohorského voršilského kláštera nevzniklo žádné bratrstvo. Tento stav byl jistě způsoben přítomností jezuitů v Kutné Hoře, při jejichž řádu byla již dříve založena tři bratrstva, a proto další bratrstvo u sester voršilek by bylo pro menší město nadbytečné. Podle mého názoru je také nanejvýš pravděpodobné, že jezuité byli i hlavním hudebním aktéry ve městě, a proto hudební činnost místních voršilek zůstala spíše skromnější.

Jak se dočítáme na příkladu brněnských cisterciáček, opatrování hudebnin a výuku hudby v ženských kláštorech měli na starosti především jejich řeholní bratři, kteří měli blíže k aktivnímu životu ve vnějším světě. U voršilek se nic takového dít nemohlo, jelikož žádná voršilská mužská řeholní větev nevznikla. Jak píše výše, o sestry se vždy duchovně starali příslušníci jiných řeholí, ale nikdy na „celý úvazek“.

Přes tato tvrzení však výzkum hudební činnosti kutnohorského kláštera sester voršilek doplňuje střípek k poznání vývoje duchovní hudby v Čechách 18. století. Cenným podkladem je jak

¹⁴⁵Krátký výtah z dějin konventu řádu svaté Voršily v Kutné Hoře, Kutná Hora 1912, s. 71

dochovaná hudební sbírka, tak bohatý archivní fond, který by jistě bylo vhodné podrobit ještě hlubšímu zkoumání.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

I. Prameny:

NM-ČMH, fond Klášter řádu svaté Voršily, Kutná Hora

NM-ČMH, fond Kostel svatého Jakuba, Kutná Hora

SOA Praha-Chodovec, fond Klášter voršilek Kutná Hora

II. Literatura:

Paměti kláštera svaté Voršily v Praze na Novém Městě od roku 1655-1916, rukopis

Bohumír Dlabač: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, sv. 1, Praha 1815

Dějepis kláštera voršulinského na Horách Kutných, Praha 1843

Robert Eitner: *Quellen: Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts von Robert Eitner*, 10 svazků, Leipzig 1901

Krátký výťah z dějin konventu řádu svaté Voršily v Kutné Hoře, Kutná Hora 1912

František Zuman: *České filigrány XVIII. století*, Praha 1932

Helena Oplatková: *Musica kutnohorských archivů, diplomová práce*, FF UK, Praha 1960

Garcián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček (ed.): *Československý hudební slovník osob a institucí*, 2 sv., Praha 1963, 1965

Jan a Vlasta Roubíčkovi: *Inventář k fondu Klášter sester voršilek Kutná Hora*, Praha-Chodovec 1969

Rudolf Hurt: *Hudba u starobrněnských cisterciáček*, Opus musicum 6, 1974, č. 7, s. 248-51

Roberto Verti (ed.): *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, sv. 1, Fondazione Rossini Pesaro 1996

Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997

Karel Kuča: *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1998

Ludmila Sochorová: *Sicut lilium inter spinas, k tradici aristokratické výchovy dívek doby barokní*, In: AUC-Studia Ethnologica XI, 1998, s. 69-88

Helena Štroblová – Blanka Altová (ed.): *Kutná Hora*, Praha 2000

Adolf Adam: *Liturgika*, Praha 2001

Alena Jakubcová (ed.): *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007

Marie Macková: *Voršilky v Čechách do roku 1918*, Pardubice 2007

Lenka Antalová: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí*, Bratislava 2011

Dagmar Štefancová, Markéta Kabelková, Eva Paulová: *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*, 1. díl, Praha 2012

III. Elektronické zdroje:

Laura Macy (ed.): *Grove Music Online Oxford Music Online*, 8. 11. 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

26. 3. 2014, <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-napoli-signorelli/>

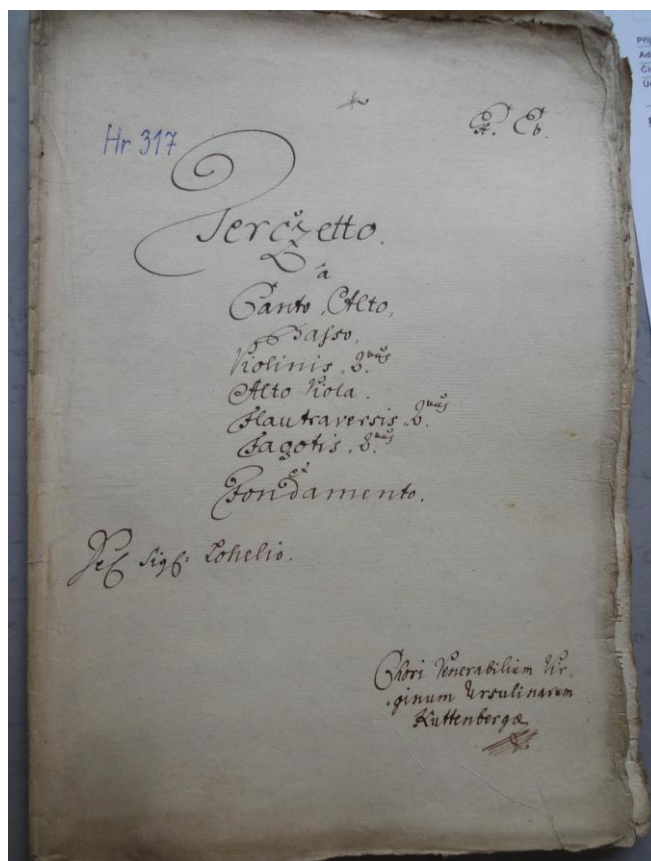
Helena Štroblová, historie města Kutná Hora, 25. 1. 2013, <http://www.kutnahora.cz/index.php?cid=89&sec=2>

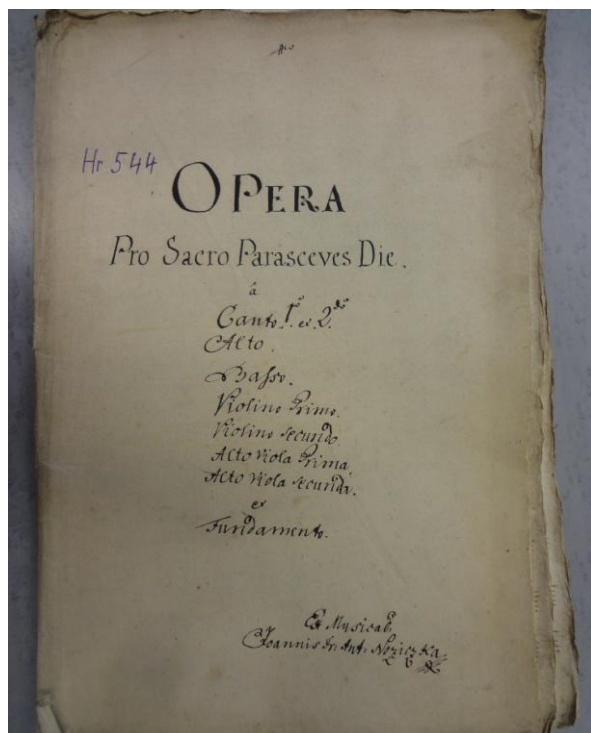
PŘÍLOHY

obr č. 1: Zápis v účetní knize z října 1742

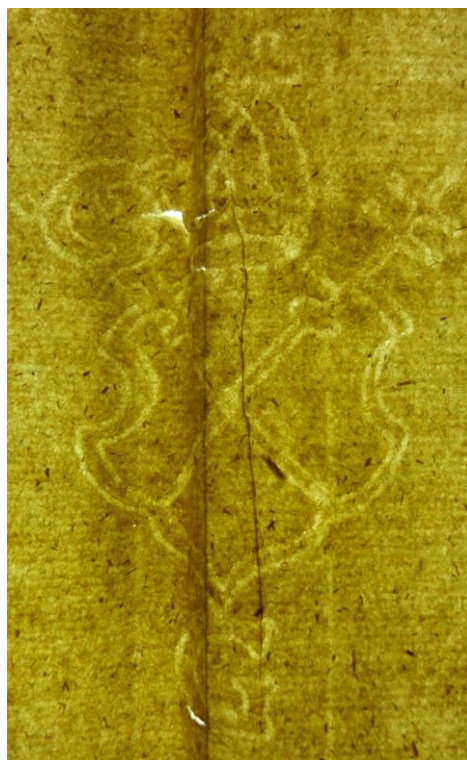
Johannis 1792			
Wor B: nypson	100	13	30
grapt. Penn. angustif. B. nypson	15	30	
form. magnif. B. nypson	2	30	
L. Ancher form. Ancher B. nypson	1	-	
L. Monit. form. geystlich B. nypson	1		
form. y. vandy form. B. nypson	1		
Ministranten	-	-	12
L. Vesula Masig	-	1	30
Summa 36		12x	

obr. č. 2 a 3: Hudebnina s vlastnickým přípisem voršilského kláštera a Jana Františka Antonína Nožičky





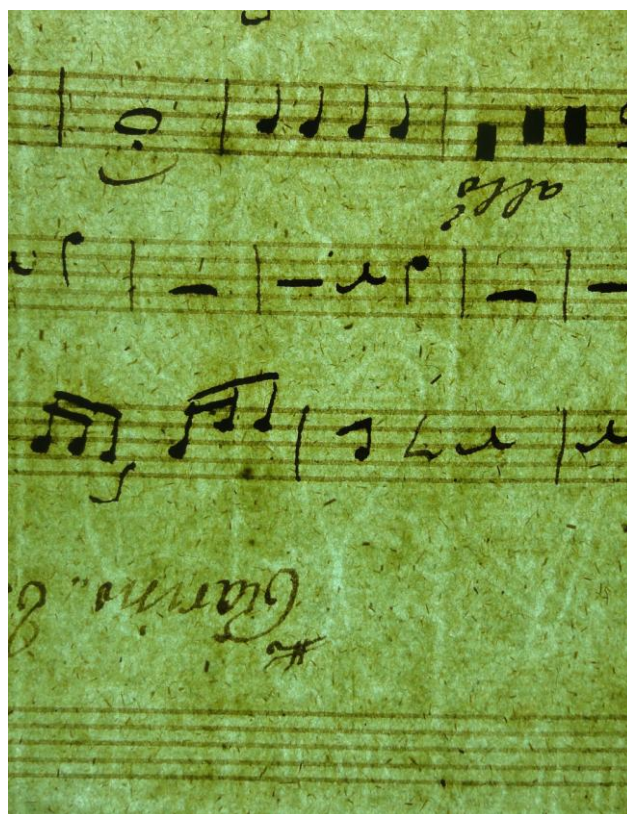
obr. č. 4: Vodoznak papírny Antona Hellera z Hoštce u Roudnice nad Labem



obr. č. 5: Vodoznak papírny Martina Schmita z pražského Podolí



obr. č. 6: Vodoznak papírny Adalberta Ablta z pražského Podolí



obr. č. 7 a 8: Plánek voršilského kláštera v Kutné Hoře a jeho současný stav

